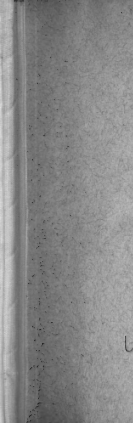
Die Violine und ihre Meister ;

Wilhelm Joseph von Wasielewski


Wąsielewski
*MK

Die

Violine und ihre Meister

von

Wilh. Jos. v. Wasielewski.

Zweite, wesentlich vermehrte und verbesserte Auflage mit Abbildungen.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1883.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
342017A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1927 L

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Digitized by Google

Frau

Lilla Deichmann-Schaaffhausen

in

Verehrung gewidmet.

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
342017A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1927 L

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Digitized by Google

Frau

Lilla Deichmann-Schaaffhausen

in

Verehrung gewidmet.

Digitized by Google

Vorwort zur ersten Auflage.

Die folgenden Blätter verdanken ihre Entstehung nicht nur der Absicht, einen Baustein zur Kunstgeschichte zu liefern, sondern auch dem Wunsche, eine fühlbare Lücke in der Musikliteratur der Gegenwart auszufüllen. Unter allen Tonwerkzeugen in der Neuzeit ist die Violine das wichtigste. Ihre Pflege als Haus-, Conzert- und Orchesterinstrument bildet ohne Frage einen Hauptfaktor der gesammten modernen Tonwelt. Für den innern Zusammenhang der Erscheinungen in diesem Gebiete ist es daher von besonderem Werth, die historische Entwickelung des Violinspiels sowohl in allen einzelnen Theilen zu erkennen, als ihre Gesammtheit zu überblicken. Vielleicht wird man hier und da der Meinung sein, daß ein Theil der in diesem Buche berücksichtigten Violinspieler für den angestrebten Zweck entbehrlich gewesen wäre, indeß nur mit scheinbarem Recht. Ein annäherndes Gesammtbild der historischen Entwickelung des Violinspiels konnte nur gewonnen werden, wenn möglichst alle Geiger von irgend einer Bedeutung bis auf die Gegenwart herab berücksichtigt wurden. Die von mir in dieser Hinsicht beabsichtigte Vollständigkeit macht es nicht nur möglich, speciell die Bildung, mannichfache Verzweigung und Kreuzung der verschiedenen Schulen zu verfolgen, sondern bietet auch Gelegenheit, sich über ihre allmählige Verbreitung und Verallgemeinerung im Einzelnen zu orientiren. Auch wird das kunsthistorisch interessante Faktum dadurch anschaulich, wie verhältnismäßig wenig von den massenhaften Violincompositionen der Vergangenheit bis auf unsere Gegenwart gekommen ist. Ich kann nicht mit Gewißheit behaupten, ob mir nicht etwa einzelne ältere oder neuere bedeutsame Violinmeister entgangen sind. Sollte es der Fall sein, so ist es nur wider meinen Willen geschehen; man darf nicht annehmen, daß ich irgend Jemand der bezeichneten Kategorie vorsätzlich ausgeschlossen. Vervollständigungen, die zum Theil in

Digitized by Google

Betreff so mancher Künstler unserer Tage wünschenswerth sein könnten, mögen der Folgezeit vorbehalten bleiben.

Die Geschichte des Violinbaues habe ich absichtlich in der Einleitung nur summarisch behandelt, weil über diesen Gegenstand bereits mehrere Schriften vorhanden sind, die Alles enthalten, was wir von demselben wissen. Weitere, rückwärts gehende Forschungen über die Genesis der Streichinstrumente gehören ohne Frage in das Gebiet der Archäologie, dem sie auch verbleiben mögen. Mir kam es vor Allem darauf an, die Violine von dem Zeitpunkt ihrer unzweifelhaften Existenz ab der Betrachtung zu unterziehen, um daran eine historisch biographische, und kritisch ästhetische Darstellung des Violinspiels, so wie der Violincomposition und der Violinspieler zu knüpfen. Es war sehr verlockend, in diesen Haupttheil meiner Arbeit andere naheliegende musikalische Fragen hineinzuziehen, da Violine und Violinspiel fast in allen Zweigen der praktischen Musikpflege eine bedeutsame Rolle spielen. Indessen habe ich Alles bei Seite gelassen, was nicht unbedingt zur Lösung meiner Aufgabe erforderlich war. Doch mußte ich mich bei Abfassung der folgenden Bogen mehr als einmal an den Zweck derselben erinnern, um nicht die Grenzen der monographischen Darstellung zu überschreiten.

Sehr förderlich für meine Arbeit waren mir: Gerber's altes und neues Tonkünstlerlexicon, Fetis' »Biographie universelle des Musiciens« (namentlich in Betreff der französischen und eines Theiles der italienischen Violinspieler), die Leipziger Allgem. musik. Zeitung, die Wiener Musikzeitung aus den zwanziger Jahren, Schubart's und Reichardt's Schriften, Regli's »Storia del Violino in Piemonte«. Pohl's „Mozart und Haydn in London", so wie die Selbstbiographie Spohr's. In einzelnen Fällen wurden auch die Tonkünstlerlexica von Lipowsky, Ledebur und Bernsdorf benutzt.

Die Berichte Schubart's sind als Kundgebungen eines Augen- und Ohrenzeugen über eine Reihe hervorragender Violinspieler des vorigen Jahrhunderts von bedeutendem Werth. Nichts desto weniger hat man seine Urtheile theilweise mit Vorsicht aufzunehmen, da seine excentrische, wenn auch oft geistreiche und tiefempfundene

Digitized by Google

Anschauungsweise ihn nur zu leicht zu übertriebener und phantastisch ausschweifender Sprache verleitete.

Spohr's stets mit vollster Sachkenntniß in Betreff des Violinspiels gegebene Urtheile dagegen sind unverkennbar nicht immer von dem, diesem hochbedeutsamen Meister in Sachen der Kunst eigenen einseitigen Wesen frei. Ich habe indessen, wie ich gern bekenne, die Mittheilungen beider Männer mit großem Gewinn für meine Arbeit ausgebeutet.

Die Hauptgrundlage für die letztere bildete die Benutzung der Privatmusiksammlung Sr. Majestät des Königs von Sachsen. Sie enthält einen reichen Vorrath von Instrumentalwerken, namentlich aber von Violincompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts in seltener Vollständigkeit. Durch das Studium dieser Notenschätze erst gewann ich nach und nach ein klares, eindringliches Bild von der historischen Entwickelung der älteren Violinliteratur. Ich erfülle nur eine angenehme Pflicht, wenn ich dem Bibliothekar dieser Musiksammlung, Herrn Kammermusikus Professor Moritz Fürstenau, meinen aufrichtigen Dank für die höchst werthvolle Unterstützung ausspreche, die er mir jahrelang durch unbeschränkte Anvertrauung der zu meinem Unternehmen erforderlichen Werke angedeihen ließ.

Schließlich will ich nicht versäumen, der löblichen Sitte gerecht zu werden, nach welcher ein Autor bei Veröffentlichung eines Buches um wohlwollende Beurtheilung bittet. Meine Arbeit wird, wie jedes Menschenwerk mehr oder weniger, der Mängel genug besitzen, mithin auch der Nachsicht des einsichtsvollen Lesers bedürfen. Läßt man mir sie angedeihen, wie ich hoffe, so bin ich im Voraus dafür dankbar. Noch dankbarer aber werde ich für die thatsächliche Berichtigung der von mir begangenen Fehler sein, da ich mit dem Streben nach Wahrheit lediglich im Interesse einer Sache thätig gewesen bin, deren Förderung mich auch ferner aufs Lebhafteste beschäftigen wird.

Dresden, im October 1868.

v. Wasielewski.

Digitized by Google

Vorrede zur zweiten Auflage.

Die freundliche Aufnahme, welche diesem Buche zu Theil geworden ist, macht eine neue Auflage desselben nothwendig. Gern habe ich diese Gelegenheit benutzt, um meine Arbeit durch mannichfache, zum Theil beträchtliche Nachträge zu ergänzen. Hauptsächlich hat dadurch der Abschnitt über die Entwickelung des Violinspiels und der Violincomposition im 17. Jahrhundert gewonnen, welcher unter Benutzung des von mir inzwischen erworbenen Materials — zum Theil verdanke ich dasselbe der Güte des Herrn Bibliothekars Dr. Dunker in Cassel — einer gänzlichen Umarbeitung unterzogen werden mußte. Aber auch die in der Einleitung abgehandelte Kunst des Violinbaues ist unter Hinzufügung von erläuternden Abbildungen zu ihrem Vortheil bedeutend erweitert worden. Was die Gegenwart betrifft, so sind die jüngeren Violinisten derselben in möglichster Vollständigkeit von mir berücksichtigt worden, womit ich jedoch keineswegs sagen will, daß mir nicht die eine oder andere erwähnenswerthe Persönlichkeit entgangen sein könnte. Endlich habe ich, um mehrseitig kundgegebenen Wünschen zu entsprechen, dem Buche ein Verzeichnis von Violinschulen hinzugefügt. Somit darf ich hoffen, nichts von dem übersehen zu haben, was zur Vervollständigung meiner Arbeit hätte beitragen können.

Bonn im September 1883.

v. Wasielewski.

Digitized by Google

Inhalt.

Seite

Einleitung 1
Die Kunst des Violinbaues 1

Die Kunst des Violinspiels im 17. und 18. Jahrhundert.

I. **Italien** 47
Die Meister der Ante-Corelli'schen Periode 49
Corelli's Zeitgenossen 69
Corelli und die durch ihn begründete Römische Schule 75
Anderweite Violinspieler Italiens 99
Die Venezianischen Violinmeister 103
Die Florentiner Violinmeister 114
Tartini und die durch ihn begründete Paduaner Schule 120
Die Piemontesische Schule 146
Anderweite italienische Violinkünstler des 18. Jahrhunderts 171
II. **Deutschland** 193
Die Deutschen Violinspieler des 17. Jahrhunderts 196
Die Dresdner Schule 214
Die Berliner Schule 219
Die Mannheimer Schule 236
Die Münchener Violinisten des 18. Jahrhunderts 251
Salzburg (Leopold Mozart) 254
Die Stuttgarter Hofmusik im 18. Jahrhundert 260
Die Wiener Schule 264
Anderweitige Deutsche Violinspieler des 18. Jahrhunderts 271
III. **Frankreich und die Niederlande** 287
Die Violinspieler des 17. Jahrhunderts 294
Die Violinspieler des 18. Jahrhunderts 305
Die Pariser Schule 320
Beeinflussung derselben durch Viotti 334
Die Belgisch-Niederländische Schule 357

Digitized by Google

Seite

Die Kunst des Violinspiels im 19. Jahrhundert.

IV. **Italien** 363
Die Italienischen Violinspieler des 19. Jahrhunderts 365
V. **Deutschland** 395
Die Ausläufer der Berliner Schule 397
Die Ausläufer der Mannheimer Schule in München 399
Ludwig Spohr und die durch ihn begründete Cassseler Schule 402
Die Wiener Schule 435
Die Prager Violinspieler des 19. Jahrhunderts 456
Anderweite Deutsche Violinspieler des 19. Jahrhunderts 458
VI. **Frankreich und die Niederlande** 471
Die Pariser Schule 476
Die Belgisch-Französische Schule 490
Die Violinspieler Holland's 502
VII. **England, Skandinavien, die slavischen Länder und Ungarn** 504
Die Englischen Violinspieler 511
Die Skandinavischen Violinspieler 516
Die Violinspieler der Slavischen Länder 523
Die Violinspieler Ungarn's 542
Schlußbetrachtung 545
Violinschulen von Mitte des 17. Jahrhunderts bis auf die Neuzeit . 554

Digitized by Google

Einleitung.

Die Kunst des Violinbaues.

Digitized by Google

Digitized by Google

Einleitung.

Die Kunst des Violinbaues.

Den Italienern war das beneidenswerthe Loos beschieden, in der Epoche des modernen Kunstlebens bahnbrechend und normgebend aufzutreten. Zwar erblicken wir die anderen Nationen des europäischen Occidents, namentlich die Niederländer und Deutschen gleichzeitig in reger Kunstthätigkeit. Doch sie verhielten sich der Hauptsache nach, soweit sie nicht noch unter dem bestimmenden Einflusse des romantischen Zeitalters standen, den Italienern gegenüber wesentlich receptiv. Diese wurden freilich für die Lösung ihrer Kunstmission durch ein seltenes Zusammenwirken mannichfacher Umstände besonders begünstigt. Mächtig beeinflußt von dem bildenden und läuternden Geist der antiken Kunst, deren nächste Erben sie waren, entwickelte sich ihre bevorzugte künstlerische Anlage um so glänzender, je mehr dieselbe durch Adel der Empfindung, Poesie der Auffassung und plastische Ineinsbildung des Formellen und Geistigen im Kunstwerk unterstützt wurde. Begünstigt durch einen lachenden Himmel, durch glückliche klimatische Verhältnisse und eine reizvolle Natur gestaltete sich, diesen innern Eigenschaften entsprechend, auch ihre äußere Existenz zu einem vorwiegend heiteren und sinnlich schönen, von gesunder Lebensfülle durchdrungenen Dasein. Mit einem Wort: von allen Seiten her wirkten in diesem Lieblingsvolke der Musen fördernde Bedingungen für die blüthenreiche und fruchtbringende Kunstthätigkeit des späteren Mittelalters zusammen; eine Kunstthätigkeit, die alsbald auf die Nachbarvölker in einer ihrer Begabung und Eigenthümlichkeit entsprechenden Weise bestimmenden Einfluß übte. So sehen wir denn die Italiener ihr, für die

Entwickelung der modernen Kunst bedeutsames Tagewerk zu Anfang des 15. Jahrhunderts mitten im Ausströmen der romantischen Kunst mit voller Hingebung beginnen. Was nun um diese Zeit Männer wie Filippo Brunelleschi für die Architektur, Jacopo della Quercia und Lorenzo Ghiberti für die Sculptur, so wie Masaccio und Fra Filippo Lippi für die Malerei waren, das wurde etwa 100 Jahre später Palestrina für die Tonkunst, wenn auch zunächst nur für die Vokalmusik, aus der jedoch die Instrumentalmusik sehr bald ihre Lebensnahrung sog.

Die Tonkunst war nicht so glücklich, sich auf mustergiltige Schöpfungen einer antiken Welt stützen zu können, wie die bildenden Künste. Sie ist im Gegensatz zu den letzteren die eigentlich moderne Kunst. Aus den zwar sinnreichen, aber doch starren und unfreien kontrapunktischen Gebilden der Niederländer, diesen verdienstlichen Erfindern unserer heutigen Musik, mußte erst etwas Lebensvolles entwickelt, gestaltet werden. Allein es ist nicht zu verkennen, daß der blühende Zustand der übrigen Künste wohl geeignet war, hier den Mangel klassischer Vorbilder einigermaßen zu ersetzen. Palestrina's Wirksamkeit fällt in die Periode des höchsten Aufschwunges italienischer Kunst. Rafael hatte bereits gelebt und gewirkt; Michel Angelo befand sich noch in voller Thätigkeit. Gefühl und Geschmack waren durchgebildet und der große musikalische Reformator des Kirchenstyles wurde gleich allen andern Tonmeistern der Folgezeit durch eine unerschöpfliche Fülle des edelsten Kunststoffes befruchtet.

Es ist genugsam bekannt, welche unvergänglichen Verdienste die Italiener sich in diesem Zeitraume um die Gesangskunst erwarben, nicht minder, welch' einen wichtigen Einfluß sie demnächst auf die Entwickelung und künstlerische Handhabung der Vokal- und Instrumentalformen ausgeübt haben. Dasselbe gilt von ihnen ebensosehr in Betreff des Instrumentenspieles, speciell aber der Streichinstrumente, und unter diesen zunächst wieder der Violine, die sie zuerst einer methodisch kunstgemäßen Behandlung zugänglich machten. Bevor dies indeß geschehen konnte, mußte erst das betreffende Kunstorgan geschaffen werden. Und auch diese Aufgabe fiel ihnen zu. Sie lösten dieselbe in epochemachender Weise, indem sie mannichfache, bis heute

Digitized by Google

unerreichte Meisterleistungen im Gebiete des Streichinstrumentenbaues hervorbrachten: ein abermaliger Beweis für ihren seltenen Ton- und Formensinn.

Über Ursprung und Heimath der Streichinstrumente ist bis jetzt noch nichts Bestimmtes festgestellt. Nur Vermuthungen existiren darüber. Manche meinen, daß sie aus Indien zu uns gekommen, wieder andere, daß sie arabischer oder maurischer Herkunft seien. Jedenfalls ist das Geschlecht der Streichinstrumente alt. Doch reicht die Genesis derselben schwerlich bis in die vorchristliche Zeit zurück. Zwar besaßen die alten Völker nachweislich schon Saiteninstrumente, wie z. B. die Lyra, die Kithara u. s. w. Diese wurden indessen mit dem Plektrum oder auch mittelst der Finger zum Ertönen gebracht. Den Bogen, welcher das charakteristische Moment für die Streichinstrumente bildet, kannten sie nicht. Seine Erfindung erfolgte wohl erst im Laufe der ersten Jahrhunderte des christlichen Zeitalters.[1]

Gewiß wäre es einer Untersuchung werth, welche Entwickelungsstadien der Bogen anfangs durchgemacht hat. Denn gleichwie die Stange desselben sich aus Rudimenten hervorgebildet hat, eben so wird zweifelsohne der zur Tonerzeugung erforderliche Bezug des Bogens mannichfache Wandlungen erlebt haben, ehe man sich der Haare des Pferdeschweifes dazu bediente. Ausdrücklich ist die Benutzung derselben für den gedachten Zweck in Hugo von Trimberg's „Renner" erwähnt, welcher zu Ende des 13. Jahrhunderts gedichtet wurde. Es heißt dort, daß „einer mit eines pferdes zagel streichet über vier schafes darm". Doch mag diese Praxis auch schon wesentlich früher bestanden haben.

Die älteste Form des Bogens dürfte allem Anschein nach die eines mehr oder minder stark gekrümmten Bügels gewesen sein, woraus sich denn auch der Name „Bogen" erklären würde. In Herbé's Cost. franç. (Paris 1837) findet sich eine dem entsprechende, aus

1) Fétis glaubt, daß die Streichinstrumente von dem Ravanastron, einem angeblich uralten indischen Bogeninstrument abstammen. Hiernach hätte man also in Indien den Gebrauch des Bogens schon in vorchristlichen Zeiten gekannt. Dies ist aber nicht erwiesen, und ebensowenig, daß der europäische Occident den Bogen von Indien her erhalten habe.

Digitized by Google

dem 8. Jahrhunderte herrührende Abbildung. Wenig ſpäter kommt aber auch ſchon die geſtreckte, nur an der Spitze noch gekrümmte Form des Bogens zum Vorſchein, wie aus der weiterhin mitzutheilenden Abbildung der im 9. Jahrhundert gebräuchlich geweſenen „Lyra“ hervorgeht.

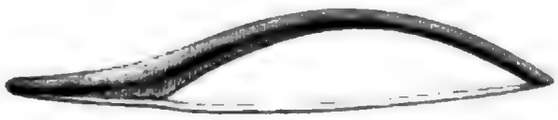
Nach und nach veränderte ſich die convexe Biegung der Stange etwas; ſie beſtand indeſſen bis zum 16. Jahrhundert fort, und ſteigerte ſich ſogar in einzelnen Fällen wieder zuſehends, wie aus folgender bildlicher Skala zu entnehmen iſt.[1])

8. Jahrh.

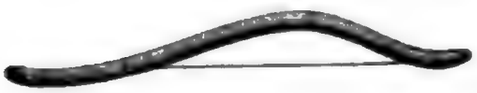
12. Jahrh.

10. Jahrh.

14. Jahrh.



11. Jahrh.



16. Jahrh.

Die hier gegebenen Beiſpiele enthalten nicht alle, ſondern nur die weſentlichſten Modifikationen der Bogenkonſtruktion während des 8.—16. Jahrhunderts.

Vom 17. Jahrhundert ab nähert ſich der Bogen mehr und mehr der heutigen Geſtalt. Die Wandlungen, welche dieſes, für die fortſchreitende Pflege der Streichinſtrumente ſo wichtige Requiſit im Laufe der Zeit erfuhr, werden durch folgende Abbildungen deutlich veranſchaulicht.

Merſenne 1620.

Kircher 1640.

1) Dieſe und die noch folgenden Abbildungen ſind theils aus Fétis' Schrift „Stradivarius“, theils aber aus dem zu Rühlmann's „Geſchichte der Streichinſtrumente“ gehörenden Atlas, ſo wie aus Vidal's „les instruments à archet“ entlehnt.

Digitized by

Caſtrovillari 1660.

Baſſani 1680.

Corelli 1700.

Tartini 1740.

Cramer 1770.

Viotti 1790.

Die Stange wird zunächſt gerade und iſt bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts nur noch an der Spitze abwärts, weiterhin aber aufwärts gebogen; eine Flexibilität verſtand man der erſteren indeſſen noch nicht zu geben. Dagegen machte man im Laufe des 17. Jahrh. durch eine Vorrichtung am Froſch bereits Verſuche, der Behaarung des Bogens eine verſchiedenartige Spannung zu verleihen. Dieſe Abſicht wurde jedoch erſt völlig erreicht, nachdem man zu Anfang des 18. Jahrh. am unteren Ende des Bogens die Schraube angebracht hatte. Sodann war man darauf bedacht, Holz von leichterem Gewicht zur Bogenfabrikation zu verwenden. Mit allen dieſen weſentlichen Verbeſſerungen hatte man freilich noch nicht das Ideal des Bogens zu erreichen vermocht. Dieſes ſchuf erſt gegen Ende des 18. Jahrh. der Franzoſe François Tourte. Urſprünglich zum Uhrmacher beſtimmt, widmete er ſich nach Verlauf einiger Jahre der ſchon von ſeinem Vater mit Erfolg betriebenen Bogenfabrikation, brachte es aber darin ungleich weiter als dieſer.

Das Hauptverdienſt Fr. Tourte's beſteht darin, der von ihm concav gebogenen Stange des Bogens jene außerordentliche Elaſticität verliehen zu haben, welche die komplicirteſten Stricharten zuläßt, ohne dadurch die Feſtigkeit und unveränderliche Dauerhaftigkeit des Fabrikates in Frage zu ſtellen. Zur Erreichung dieſes, auf genauer

Berechnung beruhenden Resultates gebot er nicht nur über die erforderliche Handgeschicklichkeit, sondern auch über eine feine, durch Bemerkungen und Fingerzeige bedeutender Geiger geschärfte Beobachtungsgabe. Gleichzeitig gab Tourte dem Bogen eine gefällige, elegante Gestalt: seine Arbeiten zeichnen sich nicht nur durch die Schlankheit und Geschmeidigkeit der Stange, sondern speciell auch durch die Zierlichkeit des von ihm eigenthümlich hergestellten Kopfes aus.

Im Besonderen verbesserte Tourte die Konstruktion des Bogens für den praktischen Gebrauch noch dadurch, daß er den Schieber am Frosch anbrachte, mittelst dessen dieser letztere verschlossen wird, so wie durch die Zwinge an demselben, vermöge deren die Haare des Bogens eine bandförmig ausgebreitete Lage erhalten. Von den verschiedenen zur Bogenfabrikation geeigneten Holzarten bevorzugte er das Fernambucholz als das geeignetste, welches seitdem auch fast ausschließlich für den fraglichen Zweck benutzt wird.

Die seit nahezu hundert Jahren bewährte Güte der Tourte'schen Bögen ist unübertroffen geblieben. Aber unter seinen Nachfolgern befinden sich einige, die ihm in ihren Leistungen nahe kommen, und in einzelnen Fällen wohl auch ebenbürtig sind. Zu ihnen gehören Eury (erste Hälfte unseres Jahrh.), Lafleur (geb. 1760 zu Nancy, gest. 1832 in Paris), dessen Sohn Joseph René (geb. 1812 in Paris, daselbst gest. 1874), François Lupot (geb. 1774 in Orléans, gest. 1837 zu Paris), der Engländer John Dodd und endlich noch Dominique Peccate (geb. 1810 in Mirecourt). Dieser arbeitete zunächst bei Vuillaume in Paris und errichtete dann später eine eigene Werkstätte. Seine Bögen werden von Kennern für die besten nächst den Tourte'schen gehalten.

Unter den Bogenfabrikanten der Gegenwart dürfte demnächst wohl F. N. Voirin in Paris als einer der vorzüglichsten zu bezeichnen sein. Er wurde 1833 in Mirecourt geboren, kam 1855 nach Paris, arbeitete zunächst 15 Jahre lang bei Vuillaume und gründete 1870 ein eigenes Atelier.

Einen ausgezeichneten Bogenfabrikanten besitzt gegenwärtig auch England in dem zu London wirkenden J. Tubbs.

Von den übrigen europäischen Nationen thun sich nur noch die

Digitized by Google

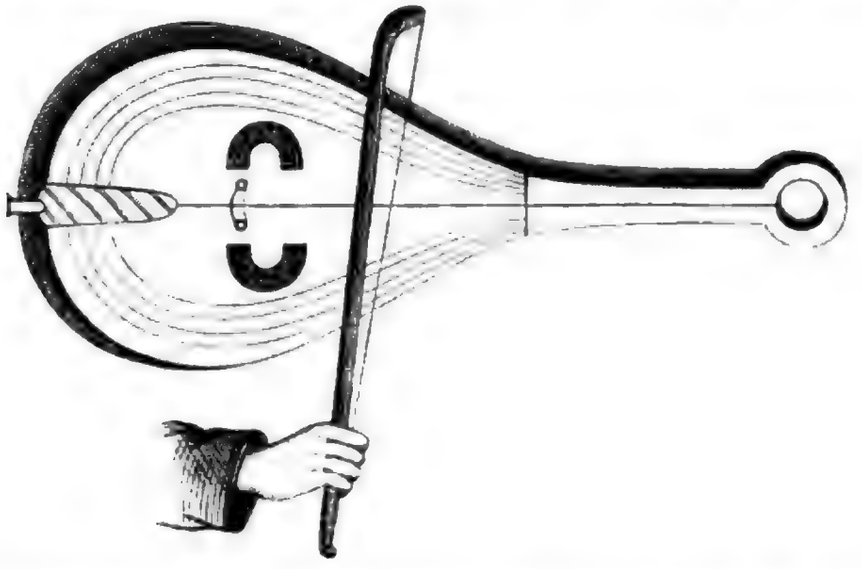
Deutschen in diesem Kunstzweige hervor. Wie Treffliches sie indessen auch darin nach dem Vorbilde der besten Muster leisten, — die Superiorität speciell in diesem Fache wird den Franzosen nicht streitig zu machen sein.

Die allmählige Verbesserung des Bogens ging mit der fortschreitenden Entwickelung des Streichinstrumenten-, insbesondere aber des Violinspieles Hand in Hand. Dieses letztere wurde indessen doch zunächst durch die steigende Vervollkommnung der fraglichen Instrumente selbst mächtig beeinflußt. Je handlicher sie im Laufe der Zeit wurden, und je mehr sie an Klangschönheit gewannen, desto mehr wurden die Bemühungen der ausübenden Künstler in Betreff der Tonbildung und der technischen Fortschritte unterstützt und gefördert.

Gleichwie der Bogen, hat auch der Bau der Streichinstrumente vielfache Umgestaltungen und Neuerungen erlebt. Die älteste bis jetzt bekannt gewordene urkundliche Erwähnung dieser Tonwerkzeuge findet sich in dem Evangelienbuch des Benediktinermönches Otfried, welcher bekanntlich im 9. Jahrhundert lebte. Bei Aufzählung der Instrumente, welche zur Verherrlichung der himmlischen Freuden benutzt werden, nennt er u. A. die „lira“ und „fidula“.

Von dieser „lira“ (Lyra)[1] giebt der Abt Gerbert in seinem Werke über die mittelalterliche Musik folgende, aus dem St. Blasius-Codex entnommene Abbildung, welche ein einsaitiges, mit Steg,

Fig. a.



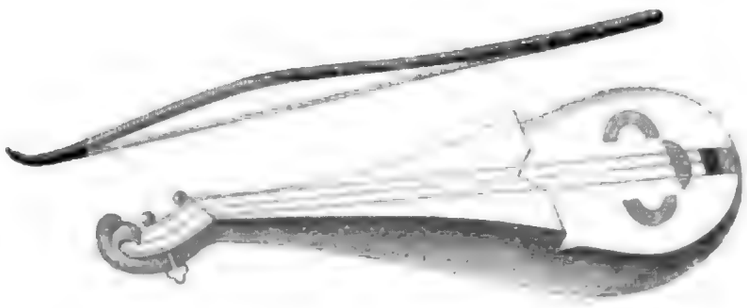
1) Dieses sehr primitive einsaitige Tonwerkzeug ist nicht mit den späteren gleichnamigen Instrumenten des 16. und 17. Jahrh. zu verwechseln.

Digitized by Google

Saitenhalter und zwei hufeisenähnlichen Schallöffnungen zu beiden Seiten des Steges versehenes Streichinstrument darstellt.

Dieses Tonwerkzeug ist unverkennbar das Urbild der späteren, von Virdung (1511) erwähnten, und von Agricola (1529) beschriebenen „klein Geigen", wie nachstehende Abbildung ersehen läßt.

Fig. b.



Die Gestalt des Klangkörpers ist im Wesentlichen hier wie dort dieselbe. Der Hauptunterschied besteht darin, daß bei der „klein Geigen" das Griffbrett eine erhöhte Lage, und daß sie statt einer Saite deren drei hatte. Diese „klein Geigen" [1]), welche in drei Größen, für den Diskant, so wie Alt und Tenor [2]), und für den Baß existirte, fand keine weitere Ausbildung, und scheint auch schon zu Anfang des 17. Jahrh. aus der Musikpraxis verschwunden zu sein, da Prätorius in seinem Syntagma mus. (1614—1620) weder mit Wort noch bildlicher Darstellung ihrer gedenkt.[3])

Eine andere Bewandtnis hatte es mit der gleichfalls von Otfried erwähnten „fidula", welche als Vorläuferin der späteren

---

1) Die Franzosen nannten dieses Instrument wegen dessen Ähnlichkeit mit einer Hammelkeule „gigue".

2) Für den Alt und Tenor war ein und dieselbe Größe des Instrumentes gebräuchlich.

3) Neben der „lira" und „fidel" waren ehedem noch drei andere Bogeninstrumente in Gebrauch, nämlich der wälische Crwth, das Trumscheid (tromba marina) und das Rebec (Ribeca, Ribeba oder Rubeba, auch Rubella genannt), die aber sämmtlich durch die Fortschritte des Instrumentenbaues allmählig außer Gebrauch kamen und dann völlig in Vergessenheit geriethen. Das Rebec war in Betreff seiner Montirung ähnlich eingerichtet, wie die „klein Geigen", unterschied sich aber von dieser wesentlich durch gedrungene Gestalt seines Resonanzkörpers, welcher eine ovale Form hatte.

„Fidel" gelten darf. Fehlt es bis jetzt auch an einer authentischen Abbildung der fidula des 9. Jahrhunderts, so kann doch mit Wahrscheinlichkeit aus dem Namen derselben gefolgert werden, daß sie dasjenige Streichinstrument ist, welches sich nach und nach zur „Fidel" des 13. und 14. Jahrhunderts entwickelte.

Der Klangkörper dieser „Fidel" war, wie die in Zeichnungen, Malereien und Skulpturen überlieferten Abbildungen erkennen lassen, nach einem von der „lira" durchaus abweichenden Prinzip gestaltet. Während die lira als charakteristisches Merkmal eine kürbisähnlich ausgebauchte Rückseite hatte, bestand die Fidel aus der durch zargenartige Zwischenglieder mit einander verbundenen Ober- und Unterdecke, — eine Einrichtung, welche schon vorher bei dem wälischen Crwth bestand, und von diesem, wie man annimmt, auf die Fidel übertragen wurde. Unterscheidet sich diese hierdurch schon durchaus von der lira, so auch noch insbesondere durch die zu beiden Seiten am mittleren Theil des Corpus angebrachten Einbiegungen. Im 13. und 14. Jahrhundert waren diese noch nicht stark hervortretend, wie folgende Figur zeigt.

Fig. c.

Aber schon mit dem 15. Jahrhundert beginnen die fraglichen Einbiegungen sich zu vergrößern. Sie hatten die Form der Figur d,

Fig. d.

welche ganz guitarrenartig ist.

Zugleich erhält die Fidel an der oberen, nach dem Halse zu gelegenen Hälfte des Corpus eine sehr merkliche Verjüngung gegen

Digitized by Google

die untere Hälfte, ähnlich, wie sie bei unsern heutigen Streichinstrumenten üblich ist.

Diese Fidelform fand im Laufe des 15. Jahrhunderts eine weitere Ausbildung durch die bügelartigen, von hervorspringenden Ecken begrenzten Seitenausschnitte, welche nothwendig schon die Zerlegung der Zargen in Ober-, Mittel- und Unterzargen bedingte. In dem aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrührenden Psalmenbuch des Königs René befindet sich folgende bildliche Darstellung, welche das eben Gesagte gut veranschaulicht.

Fig. e.

Die Gestaltung des Resonanzkastens dieses Instrumentes zeigt den Übergang zu der, Anfangs des 16. Jahrhunderts allgemeiner auftretenden, und dann durchgängig acceptirten Geigen- (Violen-) form, aus der schließlich unsere heutigen Streichinstrumente hervorgingen.[1]) Es versteht sich von selbst, daß die mannichfachen Veränderungen, denen die Streichinstrumente im Laufe der Zeit unterworfen waren, nicht plötzlich und stoßweise vor sich gingen, sondern daß immer erst nach vielen Versuchen, in Benutzung der dabei gemachten Erfahrungen allgemeiner acceptirte Resultate gewonnen wurden. Ehe man diese letzteren aber erreichte, war die Zahl der Modifikationen in Betreff der Formgebung eine ungemein große, wenn es dabei auch nicht an einem durchgehenden Grundtypus fehlte[2]). Überträgt man von Fig. e die Seitenausschnitte auf Fig. d, und giebt den f-Löchern an dieser letzteren eine umgekehrte Stellung,

1) Vergl. hierzu die betreffenden Abbildungen in der Gesch. d. Instrumentalmusik im 16. Jahrh. vom Verf. d. Blätter. Taf. III und IV.

2) S. den Atlas zu Rühlmann's Gesch. d. Streichinstrumente, Taf. VIII.

Digitized by Google

ſo erhält man die Violenform, von der nur noch ein Schritt zur Erzeugung der Violine zu thun war.

Neben der Bezeichnung „Fidel“ wurde frühzeitig auch der Name „Geige“ gebräuchlich. Nach Grimm's Wörterbuch der deutſchen Sprache kommt das letztere Wort aber doch erſt im 12. Jahrhundert „beim Empfange eines Herren“ vor, während der Terminus „fidula“, wie nachgewieſen, bereits im 9. Jahrhundert und wahrſcheinlich auch ſchon vorher erſcheint. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts hatte man indeſſen, in der Schriftſprache wenigſtens, den Ausdruck „Fidel“ aufgegeben. Virdung in ſeiner „Muſica getutſcht“ (1511) und bald nach ihm Agricola in ſeiner „Muſica inſtrumentalis“ ſprechen nur noch von „Geigen“. Gleicherweiſe ſetzt auch Luther anſtatt des von ihm anfänglich noch gebrauchten „Fidel“ ſpäter „Geige“. Die erſtere Bezeichnung hat ſich jedoch neben dem Wort Geige in der Umgangsſprache fort und fort erhalten, wird aber nur im unedeln Sinne benutzt, wie denn auch der Ausdruck „Fiedler“ gleichbedeutend mit einem ſchlechten Geiger iſt.

Über den Urſprung des Wortes „Geige“ ſind die Meinungen zur Zeit noch ſehr getheilt. Manche leiten es von dem franzöſiſchen „gigue“ ab, welches Wort angeblich zuerſt im Lexikon des Johannes de Garlandia (1210—1232) gebraucht wird.[1]) Andere dagegen, unter ihnen Autoritäten der Sprachwiſſenſchaft, ſind der Anſicht, daß der Terminus „Geige“ deutſcher Abſtammung ſei. In Grimm's Wörterbuch wird darüber Folgendes geſagt: „Fidel ſcheint von romaniſchem, Geige von deutſchem Urſprunge, iſt aber auch zu den Romanen, wie jenes zu den germaniſchen Völkern gelangt. Guten Anhalt findet das Wort (Geige) wirklich im Germaniſchen, der ihm

1) S. Laveix: Histoire de l'Instrumentation (Paris 1878). S. 14. — Nicht glücklich erſcheint der Verſuch Rühlmann's (Geſch. d. Bogeninſtrumente), das Wort „gigue“ mit Beziehung auf den Terminus „Geige“ von „Chika“ abzuleiten, welcher Ausdruck nach Czerwinski's Geſch. d. Tanzkunſt (S. 63) von den Congonegern für einen gewiſſen Tanz gebraucht werden ſoll. Dieſe Angabe iſt keineswegs erwieſen. Mit Chika bezeichnen die Neger vielmehr ein berauſchendes Getränk, welches ſie bei ihren ausgelaſſen wollüſtigen Tänzen genießen, und deſſen Namen ſie zugleich ausrufen, was dann zu der Annahme verleitet haben mag, daß dieſer Name den Tänzen (oder auch nur einem derſelben) gelte.

Digitized by Google

im Romaniſchen fehlt, in dem uralten Stamme gag (gig), der in reichſter Ausgeſtaltung weſentlich eine gaukelnde Bewegung bezeichnet. Das eigentlich Unterſcheidende bei der Geige gegen andere Tonwerkzeuge iſt der Gebrauch des Strichbogens, und deſſen Bewegung ſcheint eigentlich in gîge bezeichnet, wetterauiſch geigen bedeutet noch jetzt „mit dem Fidelbogen auf und ab fahren.“

Die Gebrüder Grimm ſind übrigens der Meinung, daß mit dem Namen „Geige“ zugleich der für die Spieltechnik bedeutſame Gewinn des Griffbrettes erfolgte. Sie ſagen, daß „das deutſche Wort, indem es neben oder auch für das romaniſche, alſo vornehmere Wort eintrat, zugleich in der Sache eine Neuerung, einen Fortſchritt mit ſich gebracht haben müßte, der auch das romaniſche Gebiet eroberte; dieſer Fortſchritt ſoll aber in der Einführung des Griffbrettes beſtanden haben, das der videle fehlte, während der alte Fidelbogen auch für die Geige fortdienen konnte. — Wie übrigens die Geige die ältere Fidel endlich verdrängte, daß ſie außer dem Gebrauch bei Dichtern nun höchſtens als Strohfidel noch lebt, ſo ward die Geige ſeit dem 16. und 17. Jahrhundert aus Italien her von der Violine, urſprünglich viole bedrängt und zum Theil verdrängt. So iſt im Niederländiſchen das alte Wort ſchon im 16. Jahrhundert geſchwunden, denn Junius nom. 245b 246 nennt nur veele (Fidel), Kilian nur vele und vioole, franz. viole und violonsse, franz. violon; jetzt viool. — Bei uns hat ſich doch Geige in einer gewiſſen Ehre erhalten oder iſt wieder dazu gekommen, zwar nicht im Hauſe und Alltagsleben, aber in der höheren Kunſtſprache, wo Geige, Geigenſpiel, ſelbſt ein großer Geiger höher klingen können als das alltägliche Violine, Violiniſt u. dergl.“

Übereinſtimmend mit den Gebr. Grimm ſpricht ſich Diez in ſeinem Wörterbuch der romaniſchen Sprachen bezüglich der etymologiſchen Bedeutung des Wortes Geige aus; es heißt dort unter dem Artikel Giga: Giga italieniſch, altſpaniſch, provenzaliſch gigue, gigle altfranzöſiſch, — ein Saiteninſtrument, neuſpaniſch giga, neufranzöſiſch gigue, ein Tanz mit Muſikbegleitung, vom mittelhochdeutſchen gîge, neuhochdeutſch Geige, dies vom ſtarken Verbum gigen.“

Digitized by Google

Im Anhange zu Diez' Wörterbuch ſpricht Scheler die Vermuthung aus, „es könnte ſowohl dem romaniſchen giga geige als dem franzöſiſchen gigue gigot Bein, Hammelkeule (hieraus gigotter ſich hin und herbewegen) als gemeinſchaftliche Quelle ein deutſches Verb mit der Bedeutung „tremere, motitare“ zugewieſen werden, welchen Sinn althochdeutſch geigan, dem altnordiſchen geiga nach zu ſchließen, wirklich gehabt haben muß.“

Auch der um die mittelalterliche Muſikgeſchichte ſo hochverdiente Couſſemaker vertritt die Meinung, daß das franzöſiſche gigue vom deutſchen „Geige“ abſtamme.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts gab es nach Virdung's und Agricola's Mittheilungen — beide Autoren gedenken weder des wäliſchen Crwth (Chrotta) noch des Rebec — folgende Streichinſtrumente:

1) „Große Geigen“ mit 5 reſp. 6 Saiten
2) „Große oder kleine Geigen“ mit 4 Saiten
3) „Kleine Geigen“ mit 3 Saiten

} mit Bünden, ohne Steg, und Befeſtigung der Saiten am ſog. Querriegel als Erſatz für den Saitenhalter.

4) „Kleine Geigen“ mit 3 Saiten.[1] — Ohne Bünde mit Steg und Saitenhalter.

Die Form der unter 4) aufgeführten kleinen Geigen war, wie ſchon früher bemerkt, eine mandolinenartige, wogegen die unter 1) — 3) erwähnten großen und kleinen Geigen, welche theils nach Art unſerer heutigen Violine, theils aber nach Art des Violoncellos oder auch Contrabaſſes gehandhabt wurden, ſchon annähernd die Form der ſo eben genannten Tonwerkzeuge, wenn auch erſt in primitiver Weiſe hatten. Alles erſcheint an dieſen Inſtrumenten noch ziemlich unbeholfen und plump. Die Seitenausſchnitte ſind unverhältnismäßig lang geſtreckt; der Hals, ohne beſonders hergerichtetes Griffbrett, zeigt noch eine unförmliche und ſehr wenig handliche Geſtalt. Ob die Reſonanzdecke dieſer Streichinſtrumente gewölbt war oder nicht, iſt unerwieſen. Jedenfalls wurde die Klangfähigkeit durch die, in derſelben befindlichen drei Schalllöcher, von denen das eine in

1) Das Nähere über alle dieſe „Geigen“ und ihre Einrichtung iſt aus meiner Geſchichte der Inſtrumentalmuſik im 16. Jahrh. und den dazu gehörenden Abbildungen zu erſehen. Der Verf.

kreisrunder Roſettenform wie bei der Guitarre in der Mitte, die andern beiden ſichelförmigen dagegen in den oberen Backen des Inſtrumentes angebracht waren, ganz weſentlich beeinträchtigt. Da dieſe Tonwerkzeuge weder Steg noch Saitenhalter hatten, ſo mußte der Querriegel, an welchen die Saiten angehängt wurden, als Erſatz für beide Requiſite dienen. Man hat ſich daher die obere Kante des Querriegels für die Benutzung der einzelnen Saiten in konvexer Rundung zu denken.

Gleichzeitig gab es aber auch noch eine andere, von Virdung und Agricola nicht erwähnte Art von Geigen, welche nach Form und Einrichtung unſern modernen Streichinſtrumenten ſchon bedeutend näher ſtanden, wie die vorher beſprochenen: ſie repräſentiren eine höhere Stufe der Entwickelung des Streichinſtrumentenbaues. Judenkünig (Wien 1523), Hans Gerle (Nürnberg 1532) und Ganaſſi del Fontego (Venedig 1542) geben von ihnen Abbildungen, die im Weſentlichen miteinander übereinſtimmen. Die Seitenausſchnitte zeigen an ihnen ſchon eine verkürzte, mehr zuſammengezogene Form, wodurch der Reſonanzkaſten eine gedrungenere, für den Gebrauch zweckmäßigere Geſtalt erhält. Die Roſe inmitten der Oberdecke iſt ganz beſeitigt, und die beiden ſichelförmigen Schalllöcher ſind in den mittleren Theil des Inſtrumentes zu beiden Seiten des vorhandenen Steges hinuntergerückt. Statt des Querriegels erſcheint der am Zargenknopf befeſtigte Saitenhalter. Zugleich findet auch das eigens hergerichtete, und auf dem Halſe befeſtigte Griffbrett ſchon Anwendung, wie die von Gerle gegebene Zeichnung deutlich erkennen läßt. Ob der bei dem wäliſchen Crwth bereits angewandte Stimmſtock für dieſe Streichinſtrumente auch ſchon gebräuchlich war, iſt aus den Muſikſchriftſtellern des 16. Jahrhunderts nicht zu erſehen. Aller Wahrſcheinlichkeit nach war es der Fall, zunächſt vielleicht nur, um den Druck des Steges auf die Oberdecke zu paralyſiren, welche bei dieſen Geigenarten ſeit dem 15. Jahrhundert und vielleicht auch ſchon vorher, die gewölbte Form beſaß.[1]

1) Fétis berichtet über eine von Giov. Kerlino im Jahre 1449 gebaute Viola, welche ſtark gewölbt war, und die er ſelbſt bei einem Pariſer Inſtrumentenmacher ſah.

Digitized by Google

In Deutſchland hießen dieſe von Judenkünig, Gerle und Ganaſſi del Fontego abgebildeten Streichinſtrumente gleichfalls Geigen, während in Italien der Name Viola[1]), welcher im Laufe des 17. Jahrhunderts auch bei uns heimiſch wurde, für dieſelben üblich war. Die Viola exiſtirte, ebenſo wie die von Virdung und Agricola beſchriebenen älteren Geigen, in mehreren der Größe nach von einander unterſchiedenen Exemplaren, deren Stimmungsverhältniſſe, wie es ſcheint, von der im 14. Jahrhundert aus dem Orient nach dem europäiſchen Abendlande gebrachten Laute entnommen waren. Von dieſem nach Art der Guitarre gehandhabten Inſtrumente ſind auch höchſt wahrſcheinlich die Bünde des Griffbretts entlehnt,[2]) welche bei den älteren Geigen- und Violenarten ſeit dem 15. Jahrhundert zur Erleichterung der Intonation im Gebrauch ſtanden. Nur jene mandolinenförmigen, von der mittelalterlichen „lira“ abſtammenden „Geigen“ hatten aus Gründen der abweichenden Fingertechnik keine Bünde. Es wurden nämlich auf dieſen Tonwerkzeugen mit dem erſten und zweiten Finger je zwei nebeneinanderliegende Halbtöne gegriffen, wobei die Bünde hinderlich geweſen wären. Auf den übrigen, ausſchließlich mit Bünden verſehenen Geigenarten fiel dieſer Grund fort, da jeder Ton ſeinen beſonderen Finger hatte.

Im Verlaufe des 16. Jahrhunderts, insbeſondere aber in der zweiten Hälfte desſelben vermannichfaltigte ſich die Viola, ſo daß dieſer Name nicht mehr eine beſondere Species von Streichinſtrumenten, ſondern eine mehrgliedrige Gattung derſelben bezeichnete. Zu

---

1) Fr. Diez iſt der Anſicht, daß das Wort Vióla von dem provenzaliſchen viula (viola) herkommt. Er ſagt a. a. O.: „zu bemerken iſt zuvörderſt, daß der Provenzale zweiſilbig viula viola ſpricht (der Diphthong iú iſt ihm unbekannt); aus viola konnte wohl franz. vióle, ital. vióla werden, nicht aus vióla des provenz. viola: man muß alſo von der provenz. Form als der älteſten ausgehen und darf nicht außer Acht laſſen, daß das Wort, wie alle mit v anlautenden, vorzugsweiſe lateiniſche Herkunft in Anſpruch nimmt. Der mittellateiniſche Ausdruck für dasſelbe Inſtrument iſt vitula . . . . .

2) H. Riemann hat zuerſt auf dieſes Moment aufmerkſam gemacht. S. in deſſen Muſiklexikon (Leipzig 1882) den Artikel Laute. Über dieſelbe vergl. auch des Verf. d. Bl. „Geſchichte der Inſtrumentalmuſik im 16. Jahrh.“ Berlin bei J. Guttentag.

Digitized by Google

Anfang des 17. Jahrhunderts zählte Prätorius in seinem Syntagma mus. folgende in der Musikpraxis gebräuchliche Arten auf:

1) Gar große Baß-Viol. 2) Groß Baß Viol de Gamba in drei verschiedenen Stimmungen. 3) Klein Baß Viol de Gamba in fünf verschiedenen Exemplaren. 4) Tenor- und Alt-Viol de Gamba in je zwei verschiedenen Stimmungen. 5) Cant Viol de Gamba (Violetta picciola) in vier verschiedenen Exemplaren. 6) Viol Bastarda in fünf verschiedenen Stimmungen und 7) Viola de Braccio in vier verschiedenen Exemplaren.

Aus diesen Violen-Arten gingen nach und nach der Contrabaß, das Violoncello, die Bratsche [1] und die Violine hervor.

Das zuletzt genannte Instrument, welches hier unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, ist, wie schon der Name desselben zeigt, durch eine modificirte Verkleinerung der Viola entstanden; denn Violino bedeutet das Diminutiv von Viola, gleich wie Violone (Contrabaß) das Augmentativ zu diesem Wort bildet.

Die Violine oder „rechte Discantgeig", wie sie Prätorius auch nennt, existirt nachweislich seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ihre Geburtsstätte ist jedenfalls in Oberitalien zu suchen. Dort wurde seit der Mitte des 15. Jahrhunderts (spätestens) ebenso schwunghaft als erfolgreich der Bau nicht nur von Streichinstrumenten, sondern überhaupt von Saiteninstrumenten verschiedener Art betrieben. Namentlich waren die dort gefertigten Lauten ein sehr geschätzter Artikel, nicht minder aber auch die Violen. Dies beruhte keineswegs auf einem Zufall. Die Waldungen der an Oberitalien grenzenden Abhänge der Südtiroler Alpen lieferten jene Tannenholzart, welche für die Resonanzdecke der Saiteninstrumente erfahrungsmäßig ein Material von vorzüglichster Beschaffenheit ergab. Sehr erklärlich ist es daher, daß in der Nähe dieser Fundorte Werkstätten für den Saiteninstrumentenbau entstanden.

Schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts lebte ein deutscher Lautenfabrikant Namens Laux (Lucas) Mahler in Bologna, und um

---

1) Der Name „Bratsche" war schon im 13. Jahrh. für eine gewisse Schmucknadel gebräuchlich.

Digitized by Google

die Mitte desselben wirkte der bereits genannte Instrumentenmacher Giov. Kerlino[1]) in Brescia. Auf der Grenzscheide des 16. und 17. Jahrhunderts stehende namhafte Lauten- und Violenbauer (die Fabrikation der Lauten und Violen lag gemeiniglich in ein und derselben Hand) waren sodann die Italiener: Testator (il vecchio) in Mailand, Pietro Dardelli in Mantua, Morgato Morella in Mantua oder Venedig, Veltrini und Peregrino Zanetti in Brescia und Venturo Linarolli in Venedig.

Die von diesen Männern gegründeten Werkstätten wurden alsbald durch Zuzug talentvoller Arbeiter von Norden her vermehrt. Namentlich sind uns die Namen einer Familie Duiffopruggar (nach anderer Schreibart Duiffoprucgar, Dieffoprukhar und Duiffoprugar) überliefert, deren Mitglieder seit Beginn des 16. Jahrhunderts sich im östlichen Theile Oberitaliens ansässig machten.

Dieser Name sammt seinen Varianten ist offenbar nicht romanischer, sondern germanischer Herkunft, und ohne Frage durch allmälige Verwälschung des heute noch in Bayern existirenden Geschlechtsnamens der Tieffenbrucker entstanden.[2])

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts lebten in Bologna zwei Duiffopruggar's, von denen der eine Uldrich, der andere Gaspard mit Vornamen hieß. Beide waren Lautenfabrikanten. Zu ihnen kommt noch ein dritter Lautenmacher, Magnus Duiffoprukhar, wahrscheinlich derselben Familie angehörend, hinzu, welcher Anfangs des 17. Jahrhunderts in Venedig lebte.

Die Lauten dieser Männer waren ehedem, wie aus Baron's „Untersuchung der Laute" (1727) hervorgeht, beliebt und gesucht. Besonderen Ruhm erwarb sich insbesondere der vorgenannte Gaspard Duiffoprucgar dadurch, daß er nicht nur Violen, sondern auch Violinen fertigte, die wahrscheinlich überhaupt die ersten waren, — man kennt keine älteren — weshalb ihm denn auch die Priorität in diesem Fache des Instrumentenbaues zugeschrieben wird.

---

1) Man vermuthet, derselbe sei deutscher Abstammung.

2) Ein analoges Beispiel bietet der in Italien vorkommende Name Cocapieller, welcher durch Verwälschung des deutschen „Guggenbühler" entstanden sein soll.

Digitized by Google

Welche Schätzung die Streichinstrumente Gaspard Duiffoprugcar's alsbald fanden, geht daraus hervor, daß Franz I. von Frankreich ihn 1515 nebst Leonardo da Vinci nach Paris berief, um dort, so zu sagen, als Hofinstrumentenmacher thätig zu sein. Gesundheitsrücksichten veranlaßten ihn aber nach einiger Zeit, Lyon zu seinem Wohnsitz zu wählen.

Über Duiffoprugcar's Geburtsjahr fehlt jede bestimmte Angabe. Indessen würde aus einem von Vidal in dessen sehr schätzenswerthem Werk „les instruments à archet" wieder veröffentlichten Portrait Duiffoprugcar's, welches 1515, und zwar im 48. Lebensjahre des Meisters angefertigt wurde, zu schließen sein, daß seine Geburt ins Jahr 1467 fallen müsse.[1])

Von G. Duiffoprugcar's Violinen sind einige wohlerhaltene Exemplare auf unsere Zeit gekommen, die aus den Jahren 1510—1521 datiren[2]).

Wiederholt ist in Wort und Schrift die Behauptung ausgesprochen worden, G. Duiffoprugcar habe unsere heutige Violine „erfun-

---

1) Gerber berichtet in seinem neuen Tonkünstlerlexikon irrthümlich, daß Duiffoprugcar 1514 geboren sei, was unmöglich ist, da D. 1515 von Bologna nach Paris übersiedelte. Gerber ist von der unrichtigen Voraussetzung ausgegangen, daß das Jahr 1562, in welchem D.'s schon längst vorhandenes Portrait von Pierre Woeiriot gestochen wurde, auch das Todesjahr des Instrumentenbauers gewesen sei. Duiffoprugcar starb aber schon gegen 1530.

2) Eine Beschreibung mehrerer giebt Fr. Niederheitmann in seiner „Cremona" betitelten Broschüre (Leipzig, C. Merseburger, 1877). In derselben befinden sich auch wohlgelungene Abbildungen der Vorder- und Rückseite einer Geige Duiffoprugcar's, welche das oben Gesagte näher veranschaulichen. — Herr Instrumentenmacher A. Riechers in Berlin berichtet mir, daß er vor längeren Jahren eine dem verstorbenen Baron Magnus in Hannover eigenthümlich gewesene Duiffoprugcar'sche Geige großen Formats vom Jahre 1521 gesehen habe, die ihm echt erschienen sei. Eine Geige des Meisters hat übrigens schon Kiesewetter im 22. Bande der „Cäcilia" beschrieben, die 1842 im Besitze eines Wiener Geigenfabrikanten Namens Fischer war, dann aber an einen Liebhaber verkauft wurde. Über dieselbe berichtet K.: Es ist eine Violine von größerem Format, kastanienbraunem Lack und einem geschnitzten Kopf, welcher einen bärtigen alten Mann mit starken Locken darstellt. An den Zargen rund herum befand sich in goldenen Buchstaben eine Inschrift, von welcher ein großer Theil abgenutzt und nur noch Folgendes übrig ist: „Viva fui in sylvis D.... mortua dulce...."

Digitized by Google

den". Von einer thatsächlichen Erfindung kann hier indeſſen nur bedingungsweiſe die Rede ſein, weil es ſich nicht um ein durchaus neues, ſondern nur um die Verjüngung und theilweiſe Umbildung eines ſchon vorhandenen Streichinſtrumentes handelt, welches die weſentlichen formellen Grundlagen zu einer weiteren zweckmäßigen Ausgeſtaltung ſchon in ſich darbot. Dieſes Tonwerkzeug war die Viola. Immerhin iſt eine ſolche Leiſtung, zu deren Vollbringung ebenſoviel Talent als reifliches Nachdenken und handwerkliches Geſchick gehört, hoch zu ſchätzen. Und ſo darf man für Duiffoprugcar unbedenklich das Prädikat eines mit feinem Blick und tiefem Verſtändniß in ſeinem Fache ſchaffenden Meiſters in Anſpruch nehmen, um ſo mehr, als das von ihm erzielte Reſultat von großem Gewinn für die Entwickelung der Inſtrumentalmuſik wurde.

Unverkennbar beabſichtigte Duiffoprugcar mit klarem Bewußtſein bei der von ihm unternommenen Umgeſtaltung der Viola zur Violine zweierlei. Einmal war es ihm offenbar um eine für das Auge gefälligere und für den Gebrauch praktikablere Formgebung zu thun; ſodann aber um die Herſtellung eines dem Sopran entſprechenden Streichinſtrumentes. Dieſe Stelle vertrat bisher hauptſächlich das Cornet (der Zinken), weil den Violen der ſopranartige Klang fehlte. Das Cornet aber erwies ſich dem Charakter der Violen nicht als homogen, und ſo lag der Wunſch nahe, ein dieſen letzteren im Colorit verwandtes und dem Sopranklang entſprechendes Streichinſtrument herzuſtellen. Die Erfahrung lehrte, daß Duiffoprugcar das Richtige getroffen hatte, denn die Violine wurde bald nach ihm Gegenſtand der größten allſeitigen Beachtung und Würdigung.

Auf dem Boden iſt in eingelegter Arbeit am oberen Theil die Abbildung einer Laute, mit einem Kranz umgeben, am untern Theil das muthmaßliche Wappen des Meiſters: ein liegendes Reh, hinter demſelben eine Bergſtadt dargeſtellt. Der ſog. Flödel iſt doppelt. Die Etikette im Innern, in Druckſchrift, lautet: Gaspard Duiffopruggar Bononiensis. Anno 1515. — Die gleichfalls vom Jahre 1515 datirte (nicht 1539, wie Fétis unrichtig angiebt) und gegenwärtig im Beſitze des Inſtrumentenmachers Chanot zu London befindliche Duiffoprugcar'ſche Violine iſt auch von großem Format. Über dieſes Inſtrument wird von ſachkundiger Seite ausdrücklich berichtet, daß es unzweifelhaft noch im Originalzuſtande, und nicht etwa eine verkleinerte Viola iſt.

Die Violinen Duiffoprugcar's waren, nach den wenigen noch vorhandenen Exemplaren zu urtheilen (drei derselben habe ich selbst gesehen und gespielt), von einem vollen und milden, dabei aber doch sopranartig klingenden Ton. Sonsthin ist die äußere Form des Resonanzkastens bei seinen Instrumenten im Wesentlichen die der heutigen Geigen, nur mit dem Unterschiede, daß die Contouren noch nicht so zierliche und elegante Linien zeigen, wie in der späteren Meisterzeit des Violinbaues. Die Ecken haben noch etwas Stumpfes, und den zwischen diesen befindlichen Ausschnitten mangelt das Schwungvolle, was beispielsweise die Geigen Stradivaris in so hohem Grade auszeichnet. Auch fehlt es den langgestreckten, von oben bis unten nahezu gleich weit offenen f-Löchern an schöner Zeichnung.

Als eine besondere Eigenthümlichkeit der Duiffoprugcar'schen Violinen ist die ornamentale Krönung des Wirbelkastens zu bezeichnen, welche an Stelle der später vorwiegend üblichen Schnecke schön geschnitzte Menschenköpfe zeigt, von denen einer sein eigenes Portrait darstellt. Hier offenbart er eine ungewöhnliche Begabung als bildender Künstler, welche auch sonst an Duiffoprugcar's Violinen [1]) durch mannichfache Verzierungen und eingelegte Bilderarbeit auf der Unterdecke bemerklich ist. Die Angabe, daß Duiffoprugcar, ehe er sich dem Instrumentenbau gewidmet, als Arbeiter in Holzmosaik thätig gewesen sei, wird hierdurch höchst wahrscheinlich.

Die Violine fand nachweislich bereits um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Frankreich Anwendung. In einer Beschreibung der 1550 zu Ehren Heinrich's II. und Katharina's von Medici in Rouen veranstalteten Festlichkeiten ist der Benutzung von Violinen ausdrücklich Erwähnung gethan.[2]) Hieraus ergiebt sich mit Nothwendigkeit, daß

---

1) Vidal in seinem schon citirten trefflichen Werke „les instruments à archet" bestreitet durchaus die Existenz echter Violinen von Duiffoprugcar's Hand. Die von ihm angeführten Gründe sind aber nichts weniger als stichhaltig. Ich habe mich darüber des Näheren in Nr. 4, Jahrgang 1883, der Monatshefte für Musikgeschichte ausgesprochen, und weise hiermit darauf hin, da mir die Aufnahme einer Controverse an dieser Stelle nicht angemessen erscheint.

2) Der betreffende von Vidal a. a. O. mitgetheilte Passus dieser Beschreibung lautet wörtlich: „Au milieu d'iceluy roch, estoit assis sur un marbre de stuc polly Orphée. . . . . à la dextre, les neuf Muses vestues de

Digitized by Google

dieſe Inſtrumentengattung ſchon einige Zeit vorher exiſtirt und in Gebrauch geſtanden haben muß; und die Wahrſcheinlichkeit, daß man ſich bei der vorerwähnten Feſtlichkeit Duiffoprugcar'ſcher Violinen bedient haben dürfte, iſt um ſo größer, als dieſer Meiſter, wie wir ſahen, vom Jahr 1515 ab in Paris und Lyon als Inſtrumentenmacher thätig war, ganz abgeſehen davon, daß ſonſt kein Violinbauer der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts namhaft zu machen iſt, dem die in Rouen benutzten Violinen zugeſchrieben werden könnten.

Nicht zuläſſig würde die Annahme erſcheinen, daß es ſich hier ſchon um Fabrikate Gaspard da Salo's, des erſten nach Duiffoprugcar genannten Geigenmachers, gehandelt habe. Denn dieſer Meiſter des Inſtrumentenbaues trat erſt 1550, nach Einigen ſogar erſt 1560 auf. Um dieſe Zeit begründete er die Brescianer Schule, die Vorläuferin der bald darauf durch Andreas Amati ins Leben gerufenen Cremoneſer Schule.[1])

Da Amati angeblich ein Schüler Gaspard da Salo's war, ſo haben wir uns zunächſt mit dieſem letzteren und deſſen Nachfolgern zu beſchäftigen.

Gaspard da Salo, ſo genannt nach ſeiner am Gardaſee belegenen Geburtsſtadt Salò, arbeitete von 1550 oder 1560 — 1610 in Brescia, gab ſich aber hauptſächlich, da der Bedarf an Violinen zu ſeiner Zeit noch nicht ſehr groß war, mit der Fabrikation von Violen und Bäſſen ab. Die wenigen von ihm vorhandenen Violinen, von denen eine im Beſitz Ole Bull's war, haben, wie ſehr ſie auch von Kennern und Liebhabern geſchätzt werden mögen, für die Gegenwart ein mehr kunſthiſtoriſches als praktiſches Intereſſe. Denn die unzweifelhaft echten und wohl erhaltenen Exemplare dieſes Meiſters ſind höchſt ſelten und dadurch zu ſogenannten Kabinetſtücken geworden. Dann aber entſprechen ſie auch, was ihre Klangfähigkeit betrifft, nicht mehr den hochgeſpannten ſoliſtiſchen Anforderungen der Gegen-

---

satin blanc, lesquelles rendoient ensemble de leurs violons madrez et pollys d'excellentes voix."

1) Die Entwickelung des italieniſchen Violinbaues iſt von C. Volkmann in New-York in ſtammbaumartiger Darſtellung, alſo bildlich, auf einem 1882 erſchienenen Blatte veröffentlicht worden.

wart. Ihre äußere Erſcheinung läßt, namentlich den Erzeugniſſen der Cremoneſer Schule gegenüber, gleichfalls unbefriedigt; ſie hat etwas ungemein Steifes, Eckiges, man möchte ſagen pedantiſch Unfreies. Es konnte kaum anders ſein. Mußte doch erſt die innere und äußere Norm des Violinbaues gefunden und feſtgeſtellt werden. Und um dies zu erreichen, bedurfte es noch einiger Decennien angeſtrengter Arbeit.

Gaspard da Salo's unmittelbarer Nachfolger iſt der Brescianer Giovanni Paolo Maggini (1590—1640). Dieſer wird als ein Schüler des erſteren bezeichnet, doch liegen keine Beweiſe dafür vor. Lediglich glaubt man aus einer gewiſſen Übereinſtimmung der Arbeiten beider Künſtler auf ein derartiges Verhältnis ſchließen zu dürfen. Mit den Geigen des Maggini hat es ähnliche Bewandtnis, wie mit denen ſeines Vorgängers. Sie ſind gleichfalls ſelten geworden und gelten im Allgemeinen nicht mehr für Inſtrumente erſten Ranges, obwohl ſie höher geſchätzt werden als die Erzeugniſſe Gaspard da Salo's. Eine ſehr gut erhaltene und wohlklingende Violine von Maggini beſaß der belgiſche Geigenmeiſter Charles de Bériot.

Maggini's Violinen ſind bedeutend anſehnlicher als diejenigen Gaspard da Salo's, zeigen aber noch nicht die Schönheit der Cremoneſer Meiſter. Der Formgebung des Reſonanzkaſtens fehlt es an Schlankheit und fein abgewogenem Ebenmaß der Verhältniſſe ſowohl hinſichtlich des Umriſſes wie der Wölbungen, und den f-Löchern mangelt ſchwungvolle Zeichnung: ſie ſind etwas zu geſtreckt und ſpitz gerathen. Charakteriſtiſch für ſeine Inſtrumente iſt die nicht ſelten doppelte Adereinlage an den Rändern, welche auf der Unterdecke häufig in arabeskenartige Verſchlingungen ausläuft.

Nach dem Vorbilde Maggini's bildeten ſich die Italiener Matteo Bente, Javietta Budiani, Antonio Mariani, Peregrino Zanetti, ſowie Domenico und Gaetano Paſta. Doch ſind die Inſtrumente aller dieſer Männer nicht ausgezeichnet durch Klangſchönheit.

Bei weitem höher zu ſtellende Leiſtungen als die Brescianer erreichten die Meiſter der Cremoneſer Schule, welche, wie ſchon bemerkt, durch Andreas Amati (1520—1580), den Sprößling einer vornehmen Familie Cremona's, begründet wurde. Zwar war dieſer

Digitized by Google

Senior der Geigen-Amati's, obwohl seine Instrumente schon so hohe Schätzung fanden, daß er für die Kapelle Charles' IX von Frankreich eine bedeutende Zahl Violinen, Violen und Bässe zu liefern hatte, in seinen an die Brescianer Fabrikanten erinnernden Leistungen noch weit entfernt von den Musterleistungen seiner Nachkommen; aber schon in seinem Sohne Hieronymus offenbart sich ein bedeutsamer Fortschritt der Geigenbaukunst, sowohl hinsichtlich der äußeren Erscheinung als auch in Betreff der Klangschönheit.

Andreas Amati hatte noch einen zweiten Sohn, mit dem Vornamen Antonius. Dieser war der ältere der Brüder, und hielt sich ziemlich genau an die Überlieferungen seines Vaters, während Hieronymus von denselben, insbesondere hinsichtlich einer gefälligeren Formgebung abwich. Geburts- und Todesjahr dieser beiden Brüder sind nicht genau bekannt. Man nimmt an, daß sie gegen 1550 geboren wurden und daß Antonius gegen 1635, Hieronymus aber gegen 1638 starb. Sie waren eine zeitlang gemeinsam thätig, wie die in ihren Geigen befindlichen Inschriften beweisen.

Die ungewöhnliche Begabung des Hieronymus Amati für den Streichinstrumentenbau vererbte sich auf dessen Sohn Nicolaus, geb. 3. September 1596, gest. 12. August 1684, mit welchem diese Familie bezüglich der Violinfabrikation ihren Höhepunkt erreichte.

Nicolaus Amati blieb anfangs den väterlichen Überlieferungen treu. Dann aber unternahm er selbstständige Versuche, welche ihn schließlich zu einer ansehnlicheren, räumlich entwickelteren Formgebung der Violine führten. Die ungewöhnlich hohe Wölbung indessen, welche er seinen Instrumenten zugleich gab, ließ die Vortheile des etwas vergrößerten Formates nicht ganz zur Geltung gelangen. Es kommt daher, daß dem leise verschleierten, doch hinreichend klaren Silbertone seiner Geigen Breite, Kraft und Sonorität des Klanges mangelt. Nichts desto weniger sind dieselben stets hoch geschätzt worden; sie können aber trotz ihrer vorzüglichen Eigenschaften, sehr vereinzelte Fälle ausgenommen, nicht mehr den heutigen so gesteigerten Ansprüchen an Konzertinstrumente vollständig Genüge leisten. Die Technik der Arbeit an ihnen ist vollendet, und in den einzelnen Theilen harmonisch übereinstimmend. Nur die Schnecke, obwohl an sich schön

Digitized by Google

geschnitten, ist etwas zu zierlich im Vergleich zum Corpus des Instrumentes.

Der Sohn des Nicolaus, wiederum Hieronymus benannt (geb. 26. Febr. 1649), welcher die Reihe der Amati beschließt, nimmt unsere Aufmerksamkeit nicht weiter in Anspruch, da seine wenigen Arbeiten nur von mittlerer Güte sind.

Nicolaus Amati fordert unsern künstlerischen Antheil noch insbesondere, weil er der Lehrmeister des Antonius Straduarius, oder Antonio Stradivari, geb. 1644, gest. 19. Dez. 1737, dieses hervorragendsten aller Geigenbaukünstler bis auf unsre Tage ist. Diesem herrlichen Meister wohnte nicht nur ein außerordentliches Genie für seinen Beruf inne; er gehört auch zu jenen unverwüstlichen Kraftmenschen, die bis in ihr hohes Alter unaufhörlich schaffen und wirken. Stradivari überdauerte drei Generationen, und gleichwie Tizian, das Haupt der Venezianischen Malerschule, als neun und neunzigjähriger Greis ein Bild schuf, so fertigte Stradivari, der ruhmreichste Vertreter der Cremoneser Schule, in seinem zwei und neunzigsten Lebensjahre noch eine Violine. Die Entwicklung dieses aus einem Cremoneser Patriziergeschlecht abstammenden Künstlers ist ebenso folgerichtig als glücklich. Zunächst schließt er sich eng an das Vorbild seines Lehrers an, mit einer Genauigkeit, die es erlaubt scheinen läßt, daß seine ersten Gebilde den Namen Amati's tragen. Dann folgt eine längere Periode in seinem Leben, aus der nur wenige Instrumente von ihm vorhanden sind. Fétis ist der Ansicht, daß er sich damals mehr mit Versuchen als mit wirklicher Produktion beschäftigt habe. Man darf dieser Meinung beipflichten, denn es ist gewiß, daß die beispiellosen Leistungen, welche Stradivari später in seinem Fach hinstellte, nur als Resultate eines langjährigen mühevollen Studiums aufgefaßt werden können. Im Jahre 1690, also erst im reiferen Mannesalter, vermochte er auf seiner preisgekrönten Laufbahn mit Sicherheit einen Schritt vorwärts zu thun. Wir sehen ihn indeß auch um diese Zeit noch theilweise an die Überlieferungen der Amati'schen Schule gebunden. Er verändert zwar schon wesentlich die Wölbung und Stärkeverhältnisse der Ober- und Unterdecke, so wie die Lackirung, und bringt dadurch die Violine ihrer

Digitized by Google

Vollendung immer näher; dennoch aber behalten seine Instrumente noch Amati'sche Reminiscenzen, von denen sie sich vor Ablauf eines weiteren Dezenniums nicht völlig befreien. Auf der Grenzscheide des 17. und 18. Jahrhunderts sodann erblicken wir Stradivari in voller Selbstständigkeit. Seine Instrumente aus den Jahren 1700—1725 tragen den Stempel des eigenen Styles, jenes Styles eben, der ihn zum Meister aller Meister des Violinbaues machte. Die empfangenen Traditionen existiren für ihn nur noch in ihrer Allgemeingiltigkeit; im besonderen sehen wir ihn durchgängig mit dem vollen Bewußtsein des frei schaffenden Genius verfahren. Die hervorstechendste prinzipielle Modifikation besteht in der so eben schon angedeuteten flacheren Wölbung der Decken, die in dieser mäßigen Erhebung kaum noch bei einem andern einflußreichen Meister des Violinbaues wieder vorkommt. Ihr ist es hauptsächlich zuzuschreiben, wenn der Ton seiner Geigen jene allgemein bewunderten Eigenschaften der Fülle, des Glanzes und Gehaltes erhielt, welche Amati seinen Erzeugnissen nur theilweise und auch nur in geringerem Grade zu geben vermochte.

Stradivari erschöpfte seine Kunst nach allen Beziehungen hin: er schuf das Ideal der Geige. Ihm stand ein sicher treffender Blick für harmonische, man möchte sagen malerische Verhältnisse zu Gebote, und seine kunstgeübte Hand, die nichts Unschönes zu gestalten vermochte, war seinem geläuterten Geschmack unterthan. Sie gab dem Instrumente in seinen Hauptcontouren edle, schwunghafte Linien, deren fein empfundener arabeskenartiger Zug sich auf alle Einzeltheile bis ins kleinste Detail überträgt. Die Wölbungen und Biegungen sind von schöner wellenförmiger Bewegung, die Ausladungen der Backen von schönstem ebenmäßigen Verhältnis und der in seiner Totalität zu vollendeter Plastik durchgebildete Körper endigt mittelst des Halses in einer kräftigen, energisch zusammengezogenen, von gleichsam frei schwebenden Spiralen umflossenen Schnecke, deren elastischer Schwung an sich ein Meisterstück der Bildhauerkunst genannt werden darf. Beschlossen wird der Gesammteindruck endlich durch den Firnis, welcher alle Theile des Instrumentes mit Ausnahme des Halses bedeckt. Dieser Firnis, der trotz aller Bemühungen bis heute noch nicht wieder hergestellt worden ist, dient einerseits zum Schutz des Instru-

Digitized by Google

ments gegen Witterungseinflüsse, andererseits zur Hebung der äußeren Erscheinung. Jeder der epochemachenden Meister des Violinbaues bewahrt auch in dieser Hinsicht seine Eigenthümlichkeit. Nicolaus Amati hat einen klaren Lack von goldgelber, fast blonder Farbe angewendet, Das Colorit des von Stradivari gebrauchten, mehr pastosen Firnisses ist dagegen tiefer und farbensatter: es wechselt zwischen tiefem, bernsteinartig funkelndem Roth und saftigem Kastanienbraun. Dabei ist es zugleich von einem wachsartigen, mattglänzenden und doch wieder auch feurigen Lustre, dessen volle Durchsichtigkeit Textur und Spiegel des mit größter Sorgfalt ausgewählten Holzes in ein um so günstigeres Licht stellt.

Die in jedem Betracht vollendete äußere Erscheinung, welche Stradivari seinen Gebilden zu geben wußte, hätte ihm indes keineswegs allein schon jene hervorragende Stellung unter seinen Fachgenossen angewiesen, wenn ihm nicht zugleich in dem ausgebildetsten Tonsinne eine Eigenschaft eingeboren gewesen wäre, ohne die seine Instrumente ihren eigentlichen Werth, den Hauptreiz der Klangschönheit nämlich, entbehrt haben würden. Jeder wahre Künstler trägt ein seiner Begabung und Werkthätigkeit entsprechendes Ideal in sich, und unverrückt arbeitet er auf die Verwirklichung desselben hin. Gleichwie der Maler mit seinem innern Auge Bilder sieht, der Musiker mit seinem innern Ohre Melodien und Harmonien vernimmt, also hört der Instrumentenmacher innerlich den elementaren Ton erklingen. Es ist dies nicht irgend ein Ton, sondern ein nach Charakter, Farbe und Gehalt bestimmter Ton, mit einem Wort: ein Tonideal. Je stärker, je mächtiger nun dasselbe in der Seele des gestaltenden Künstlers lebt, je reiner und schärfer es ausgeprägt ist, desto vollkommener wird auch, das technische Vermögen vorausgesetzt, die Klangfähigkeit des von ihm gefertigten Instrumentes sein. Und Stradivari ist auch in dieser wesentlichsten Beziehung, wenn nicht das unerreichte, so doch das unübertroffene Muster. Seine Violinen sind tonbeseelte Kunstorgane, die freilich noch der kundigen Hand des ausübenden Musikers bedürfen, um ihre unvergleichlichen Reize entfalten zu können. Ihr Ton erfüllt die mannichfachsten Anforderungen der Klangschönheit. Er ist sopranartig singend, metallisch kraftvoll, glänzend, edel, und wiederum

Digitized by Google

auch einſchmeichelnd ſüß, ſanft und geſchmeidig. Sein Volumen iſt ungemein konzentrirt, und die ihm eigene intenſive Energie verleiht ihm eine bewundernswerthe Tragfähigkeit. Dabei gewährt die eigenthümlich ſchillernde Tonqualität dem Spieler die Möglichkeit verſchiedenartiger Farbengebung, welche trotz des ausgeſprochenſten Violincharakters an die menſchliche Stimme ſo wie an verſchiedene Blasinſtrumente, z. B. an die Flöte, Klarinette, Oboe und das Horn erinnert. Endlich iſt aber dem Klangweſen der Stradivari-Violinen noch ein, durch Worte nicht näher zu bezeichnender poetiſch verklärter Schmelz eigen, der in dieſer eigenartigen Ausprägung ſich nicht wieder bei andern Meiſtern des Geigenbaues geltend macht.

So ausſchließlich auch für den Hörer der Tongehalt eines Inſtrumentes in Betracht kommt, ſo iſt er doch keineswegs getrennt von der Formgebung desſelben zu denken. Man kann freilich nicht ſagen, daß eine Geige ſchön klingt, weil ſie ſchön ausſieht; ihre äußere Schönheit iſt etwas durchaus Relatives. Wohl aber iſt es erwieſen, daß die Konſtruktion, alſo die Form des Schallkörpers in inniger Wechſelwirkung zum Tongehalt desſelben ſteht. Je zweckmäßiger nun dieſe Konſtruktion iſt, je mehr die einzelnen Theile zu einander und zum Ganzen in Proportion ſich befinden, je harmoniſcher alſo die Durchbildung des Geigenkörpers iſt, deſto mehr muß auch der Tongehalt gewinnen. Dieſe Thatſache läßt ſich bei allen Meiſtern des Violinbaues beobachten, und bei Stradivari zeigt ſie ſich in höchſter Vollendung. Hieraus reſultirt mit Evidenz, daß ſeine Formgebung, welche von Kennern ſchön genannt wird, keine zufällige, ſondern eine nothwendige iſt.

Die zahlreichen Nachahmer des Meiſters haben nichts unverſucht gelaſſen, in ſeine Fußſtapfen zu treten. Man hat die Violinen Stradivari's nach allen Seiten hin aufs genaueſte analyſirt, unterſucht und ausgemeſſen; man hat geglaubt, auf wiſſenſchaftlichem Wege zu dem Geheimnis ſeines Verfahrens gelangen zu können, man hat endlich ſeine Inſtrumente täuſchend copirt, und trotz alledem nicht die gewünſchten Reſultate zu erreichen vermocht. Sehr natürlich, denn es fehlte die Hauptſache bei dieſem Beginnen, der ſchaffende Geiſt, welcher ſich in den Leiſtungen Stradivari's ſo glänzend manifeſtirt. Es

Digitized by Google

ist den Menschen hier ebenso ergangen, wie in allen anderen Dingen, wo die sklavisch treue, aber seelisch todte Nachahmung an die Stelle freier schöpferischer Thätigkeit tritt.

Die Gegenwart besitzt noch eine beträchtliche Anzahl Stradivari'scher Instrumente, darunter auch Bratschen und Celli; Fétis schätzt ihre Gesammtzahl auf mehr als 1000. Ein Theil derselben ist nebst den Erzeugnissen anderer italienischer Meister leider durch den Vandalismus unberufener Pfuscherhände zu Grunde gerichtet worden. Es gab nämlich eine Zeit, da man in dem Wahn befangen war, die italienischen Instrumente seien zu stark im Holz, und könnten durch Beseitigung dieses vermeintlichen Übelstandes nur gewinnen. So wurde ein nicht geringer Theil der vorhandenen Instrumentenbestände durch Ausschaben oder, wie der Handwerksausdruck besagt, durch „Ausschachteln" des Resonanzbodens und der Unterdecke geschwächt und auf diese Weise gewissermaßen degenerirt, ein eben so beklagenswerther als unersetzlicher Verlust für die musikalische Welt. Der Werth guter, unverdorbener Instrumente aus der italienischen Meisterzeit ist mit dadurch bei dem gesteigerten Bedürfnis der Gegenwart ungemein in die Höhe gegangen. Stradivari soll für seine Geigen mit 4 Louisd'or honorirt worden sein. Zu Anfang dieses Jahrhunderts kosteten sie bereits 100 Louisd'or und gegenwärtig erhebt sich der Preis für eine wohlerhaltene Violine dieses Meisters bis zu 300 Louisd'or und mehr. Nicht selten ist hierbei die Liebhaberei entscheidend, die bekanntlich in betreff von Kunstgegenständen mitunter an Monomanie grenzt. Man weiß, daß es in der englischen Geldaristokratie Persönlichkeiten giebt, die lediglich des todten Besitzes halber werthvolle oder auch seltene Kunstschätze käuflich erwerben, ohne einmal Anderen den Mitgenuß an denselben zu gewähren. Es sollen unter diesen seltsamen Liebhabern auch einige existiren, die, im Besitz kostbarer Stradivarigeigen, sich dem anspruchslosen Vergnügen widmen, dieselben nicht etwa zu spielen, sondern gelegentlich nur zu besehen. Thatsache ist es jedenfalls, daß die Zahl der intakten noch vorhandenen italienischen Meisterinstrumente für die musikalische Praxis, wenigstens vor der Hand, auf bedauerliche Weise durch einen unfruchtbaren Privatbesitz geschmälert wird.

Digitized by Google

Was Stradivari nach 1725, alſo etwa von ſeinem 80. Lebensjahre ab noch geſchaffen hat, läßt mehr und mehr die Schwäche des Alters erkennen. Hauptſächlich von ſeinen beiden Söhnen Omobono († 1742) und Francesco († 1743), ſo wie von ſeinem Schüler Carlo Bergonzi bei der Arbeit unterſtützt, war er in dieſer Zeit zudem überwiegend auf dem Wege der Anleitung thätig. Dennoch entſagte er, wie wir geſehen haben, erſt ein Jahr vor ſeinem Tode völlig dem ſo lange mit vollſter künſtleriſcher Hingebung gepflegten Beruf.

Stradivari's ſchöpferiſcher Geiſt leuchtet noch einmal hell auf in den Gebilden ſeines beſten Schülers, des Cremoneſers Joſeph Anton Guarnerius, gewöhnlich Giuſeppe Guarneri genannt. Der Name desſelben geht wie der Name Amati durch mehrere Generationen. Als Stammvater wird Andreas Guarnerius, geb. in der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts, genannt. Einer der erſten Schüler des Nicolaus Amati, fällt ſeine Thätigkeit zwiſchen die Jahre 1650—1695. Er hält ſich in ſeinen Arbeiten zur Hauptſache an die Überlieferungen ſeines Lehrers.

Als Sohn und Schüler des Andreas Guarnerius folgt dann ein Joſeph Guarnerius, 1680—1730, der ſich theils an Stradivari, theils an ſeinen Vetter, den ſchon genannten gleichnamigen und bei weitem bedeutenderen Giuſeppe Guarneri anlehnt. Ein zweiter Sohn des Andreas G., Namens Pietro, deſſen Produktionszeit von 1690—1725 angegeben wird, anſäſſig in Mantua, blieb trotz großen Fleißes gegen die Leiſtungen ſeines Bruders zurück.

Ferner erſcheint noch ein Enkel des Andreas Guarnerius, gleichfalls Pietro, 1725—1740, Sohn des Joſeph, auf dem Schauplatz der Familienthätigkeit, deſſen Inſtrumente denjenigen ſeines Vaters und Lehrers nahe kommen.

Endlich entſproß aus einer Seitenlinie der Guarnerifamilie das Haupt derſelben, der bereits wiederholt genannte Giuſeppe Guarneri, mit dem ſeltſamen Beinamen „del Gesù“, geb. den 8. Juni 1683, geſt. 1745. Sein Vater, Johann Baptiſt, war ein Bruder des Andreas Guarnerius.

Man beſitzt von dieſem Künſtler, den manche Kenner mit Stra-

Digitized by Google

divari gleichſtellen, Inſtrumente aus den Jahren 1725—1745. In der That kann ein Theil ſeiner Geigen mit den beſten gleichartigen Erzeugniſſen Stradivari's rivaliſiren. Ja, dieſen wird von den exkluſiven Verehrern Guarneri's die Superiorität zuerkannt. Dies iſt indes lediglich Geſchmacksſache. Genug, daß beide Männer in ihrer Sphäre Außerordentliches geleiſtet haben. Immerhin muß dem Lehrer ein Vorſprung vor dem Schüler, wenigſtens in einer Beziehung zuerkannt werden. Wie tüchtig und gediegen auch die beſten Violinen Guarneri's geſtaltet ſind, ihnen mangelt nicht ſelten die Vollendung der Arbeit. Das Tonvolumen der Guarnerigeigen iſt im Allgemeinen ſcheinbar breiter und namentlich für den Spieler frappanter als das der Stradivarigeigen. Doch fehlt ihm in der Regel das konzentriſch Zuſammenhaltende und Intenſive der letzteren. Auch hat er bei aller Nobleſſe nicht völlig den vergeiſtigten Charakter des Stradivaritones. Guarneri adoptirte die flache Wölbung ſeines Lehrers; in manchen minder wichtigen Beziehungen der Formgebung unterſcheidet er ſich aber von demſelben ſehr weſentlich, ſo namentlich im Zuſchnitte der F-Löcher, welche an die Brescianer Schule erinnern, und in den Windungen der bei Stradivari ungleich ſchöner und regelmäßiger gebildeten Schnecke. Über das Leben Guarneri's werden romanhafte Dinge erzählt, allein ſie ſind nicht verbürgt. So viel geht aber mit Sicherheit aus den durch mündliche Tradition auf uns gekommenen Berichten hervor, daß er ein unſtätes Leben voller Bedrängniſſe führte: er ſcheint eines jener halt- und charakterloſen Genies geweſen zu ſein, die, ihren Leidenſchaften ergeben, jeder glücklicheren Geſtaltung des Daſeins gewaltſam entgegenarbeiten. Man hat hierin die Erklärung für die oft nachläſſige, wenn auch im Allgemeinen von hoher Begabung zeugende Arbeit geſucht, durch welche eine Anzahl ſeiner Inſtrumente gekennzeichnet iſt. Eines der ſchönſten Exemplare, ehedem Paganini's Favoritgeige, die der epochemachende Virtuoſe ſcherzweiſe „ſeine Kanone“ nannte, befindet ſich infolge teſtamentariſcher Verfügung unter Schloß und Riegel in dem Palazzo municipale zu Genua. Auch ſie iſt, gleich manchen Stradivarigeigen, durch einen Akt perſönlicher Eitelkeit auf immer für die ausübende Kunſt des Violinſpiels verloren.

Digitized by Google

Mit Giuseppe Guarneri schließt die Glanzepoche des italienischen Geigenbaues ab. Es folgt nun eine beträchtliche Zahl zum Theil sehr geschickter Männer, die als Nachahmer der vorhandenen Muster thätig sind, aber nur als Instrumentenmacher zweiten und dritten Ranges gelten. Die namhaftesten derselben sind: Paolo Albani, Schüler von Nicolaus Amati, lebte und wirkte von 1650—1680 in Palermo; Carlo Bergonzi (1712—1750), Stradivari's sehr geschätzter Schüler, der die Arbeiten seines Meisters so getreu zu copiren verstand, daß in manchen Fällen die Autorschaft zweifelhaft bleibt; Alessandro Gagliano (1695—1730), angeblich Schüler Stradivari's; Paolo Grancino in Mailand (1665—1690), Schüler des Nicolaus Amati, nebst seinen Söhnen Giov. Baptista und Giovanni Grancino; Lorenzo Guadagnini (1695—1742), neben Bergonzi der angesehenste Schüler Stradivari's; Joannes Baptista Guadagnini (1750—1785); Domenico Montagnana (1700—1750), gleichfalls Schüler Stradivari's; Francesco, Giacinto, Giovanni Baptista, Vincenzio und Pietro Giacomo Ruggeri; Santo Seraphin (1730—1745); Laurentius Storioni (1780—1804) und Carlo Giuseppe Testori (1690—1710).

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, also etwa ein Menschenalter nach Stradivari's Tode, gewahren wir ein allmäliges Erlöschen der Geigenbaukunst in Italien. Die Ausläufer der Hauptstämme sterben nach und nach ab und kein junger Nachwuchs tritt an ihre Stelle. Und so völlig hört endlich in Italien jede derartige ausgezeichnete Thätigkeit auf, daß gegenwärtig dort kaum noch über die Mittelmäßigkeit sich erhebende Arbeiter dieses Berufs existiren.

Die einzige Reminiscenz jener Glanzepoche des italienischen Geigenbaues, welche sich heute noch geltend macht, ist die römische und neapolitanische Darmsaitenfabrikation, deren qualitative Ergebnisse immer den Vorzug vor allen andern derartigen Erzeugnissen bewahrt haben. Es scheint, daß in dieser Beziehung Klima und Material von bestimmendem Einfluß sind.

Die Thatsache, daß der Geigenbau von den Italienern zuerst in hingebender Weise kultivirt wurde, und durch sie alsbald seine vollste

Digitized by Google

und reichſte Ausbildung erfuhr, ſteht offenbar mit einer Seite der eigenthümlichen Kunſtanlage dieſes Volkes in engſtem Zuſammenhang. Die reiche Stimmbegabung desſelben und die daraus folgende Feinfühligkeit betreffs des elementaren Wohlklanges bildeten eine Grundurſache dafür. Als zweites Bedingnis tritt dann der Sinn für einfache, plaſtiſche und leicht überſichtliche Verhältniſſe der Formgebung hinzu. Sehr charakteriſtiſch iſt es für den Kunſtgeiſt der Italiener, daß ſie an der, von den Deutſchen mit außerordentlichem Erfolg bewirkten Ausbildung und Vervollkommnung des Klaviers [1]) keinen hervorragenden Antheil nahmen. Die umſtändliche Mechanik dieſes Inſtrumentes, welche heute eine höchſt komplicirte und künſtliche iſt, erregte nicht weiter ihr Intereſſe, während die Vervollkommnung eines ſo einfachen Organismus, wie derjenige der Violine, ihre raſtloſe Thätigkeit beinahe zwei Jahrhunderte hindurch feſſelte. Daß dann unter den einzelnen Provinzen Italiens die Lombardei der Hauptſchauplatz dieſer Thätigkeit wurde, iſt ganz natürlich. Hier wirkte nämlich die geographiſche Lage beſtimmend ein. Das weitverzweigte Gebiet der Alpen, an deren Fuß ſich die fruchtbare, von einem ſeit alten Zeiten kunſt- und gewerbfleißigen Volksſtamme bewohnte Lombardei hinſtreckt, lieferte, wie ſchon früher bemerkt, jene treffliche Qualität des Tannenholzes, die für die Oberdecke (Reſonanzboden), den wichtigſten Theil der Violine, ein ſehr weſentliches Erforderniſ iſt.

Das Holz der Gebirgstanne erweiſt ſich jedoch keineswegs durchweg verwerthbar für den Inſtrumentenbau. Der Standort des Baumes, deſſen völlige Reife vorauszuſetzen iſt, kommt dabei vornehmlich in Frage. Gutes Reſonanzholz bedingt vor allem die Eigenſchaften möglichſter Dichtigkeit und Homogenität. Die Natur erzeugt ſie indeſſen vorzugsweiſe in den Regionen der Gebirgswelt, wo Klima und Jahreszeitenwechſel die meiſte Stabilität haben, wo Wachsthumsperiode und Vegetationsunterbrechung möglichſt regelmäßig und gleichförmig alterniren. Ein weiteres Erfordernis iſt dürrer, magerer Felsboden, damit der Wuchs mäßig langſam vor ſich geht. Eine fette, humus-

[1]) S. Oscar Paul's „Geſchichte des Klaviers". Leipzig bei Payne. 1868.

Digitized by Google

reiche Erdschicht liefert schnell aufschießendes, säftereiches und so zu sagen schwammiges Material, welchem schlechterdings für den Instrumentenbau die nöthige Consistenz fehlt.

Die richtige Auswahl des Holzes fordert von dem Instrumentenmacher eine gründliche Kennerschaft, welche nur durch langjährige Erfahrung und feine Beobachtungsgabe erworben werden kann. In dieser Hinsicht bekunden die italienischen Meister des Geigenbaues, wenigstens diejenigen ersten Ranges, ihre Überlegenheit über die Spätergekommenen. Freilich waren sie bei der Wahl ihres Materials weniger beschränkt als die neuere und neueste Zeit. Denn infolge der seit lange schon bestehenden Massenfabrikation von Streichinstrumenten aller Gattungen sind die dazu geeigneten Holzvorräthe so erschöpft, daß wahrhaft gutes Resonanzholz jetzt zu den Seltenheiten gehört.

Man findet übrigens schon bei den Erzeugnissen italienischer Meister zweiten und dritten Ranges aus dem 18. Jahrhundert häufig die Verwendung eines mittelmäßigen Deckenholzes. Diese Erscheinung dürfte sich indes mehr auf unzureichende Einsicht der betreffenden Produzenten als auf einen damaligen Mangel an brauchbarem Holze gründen. Jedenfalls ist die Thatsache feststehend, daß mit Beginn der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits die Kunst des Violinbaues sehr schnell in Verfall gerieth, sei es nun, daß die Traditionen der Hauptschulen durch Zufall bald verloren gingen, oder daß die Vertreter derselben ihre Erfahrung und Kunstfertigkeit nicht weiter vererbten.

Es wurde vorhin bemerkt, daß die Resonanzdecke den wichtigsten Theil der Violine bilde. Hiermit soll keineswegs die Bedeutung der übrigen Violintheile, als Unterdecke, Zargen, Hals, Steg, Stimme und Balken, unterschätzt werden. Die vier ersteren derselben werden in der Regel von Ahornholz (nur selten haben die alten Meister statt des Ahorn Birnbaumholz zu der Unterdecke verwendet), die beiden letzteren, gleich der Oberdecke, von Resonanzholz gefertigt. Bei Fétis findet sich die von Vuillaume herrührende Angabe, daß die Cremoneser Meister ihr zum Geigenbau erforderliches Ahornholz aus Croatien, Dalmatien und sogar aus der Türkei bezogen haben.

Digitized by Google

Unter den berühmteſten Inſtrumentenmachern des 17. Jahrhunderts glänzt auch ein deutſcher Name: Jacob Stainer, geb. 14. Juli 1621 im Dorfe Abſom bei Hall im Unterinnthale, geſt. 1683. Dieſer bildete ſich in der Metropole des Geigenbaues bei Nicolaus Amati. Seine Violinen wurden ehedem hoch geſchätzt[1]; in neuerer und neueſter Zeit ſind ſie jedoch durch die italieniſchen Inſtrumente erſten und zweiten Ranges mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt worden. Stainer's Arbeiten laſſen hinſichtlich ihrer äußeren Erſcheinung den Einfluß ſeines Lehrmeiſters nicht verkennen, obwohl in ihnen die Schönheitslinie, namentlich was die gar zu ſtarke Wölbung betrifft, etwas eingebüßt hat. Sie ſind aber ebenſo gediegen als ſauber ausgeführt. Der zwar nicht große, und etwas ſpitze, doch anmuthige Ton ſeiner Violinen erinnert gleichfalls an Amati; nur iſt ihm nicht völlig die ſympathiſche Nobleſſe ſeines Vorbildes eigen. 1669 wurde er vom öſterreichiſchen Kaiſer zum „Hofgeigenmacher" ernannt, was aber nicht verhinderte, daß er mit ſeiner Familie in die drückendſte Noth gerieth. Dazu kamen religiöſe Verfolgungen. So vom Schickſal heimgeſucht, ſtarb er im Wahnſinn.

Jacob Stainer ſtand als Künſtler bei ſeinen Lebzeiten in ungewöhnlichem Anſehn und nicht minder nach ſeinem Tode als Hauptbegründer der Tyroler-, mithin einer ſpecifiſch deutſchen Geigenbauſchule. Er hat viele Schüler und Nachahmer gefunden, von denen die erwähnenswertheſten Matthias Albani aus Botzen, geb. 1621, geſt. 1673, Egidius Klotz (1660—1675) und deſſen Sohn Matthias (1670—1720) aus Mittenwald ſind. Der letztere legte in ſeiner Vaterſtadt den Grund zu der dort betriebenen Geigen- oder richtiger geſagt Streichinſtrumentenfabrikation im Großen, und dieſe iſt heute

1) Wie ſehr dies noch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der Fall war, iſt aus Löhlein's Violinſchule (1774) zu erſehen. In derſelben wird S. 129 geſagt: Stainer habe „ſeinen Lehrmeiſter (Amati) übertroffen", und ſeinen (Stainer's) Geigen gebühre „zum Soloſpielen der Vorzug vor allen übrigen." Über Stradivari's Geigen bemerkt Löhlein dagegen, ſie hätten „plumpe Schnecken und Ecken, eine eigene Art F-Löcher" und ſeien „ſtark im Holtze". „Sie haben daher, ſo fährt L. fort, einen feſten durchdringenden, Hoboe-artigen, aber dabey dünnen Ton." Heute gilt von allen dieſen Behauptungen in Betreff der Geigen Stainer's und Stradivari's das gerade Gegentheil.

Digitized by Google

die Haupterwerbsquelle der Bewohner des bairischen, hart an der tyroler Grenze belegenen Gebirgsstädtchens. Man hat dort das Prinzip der getheilten Arbeit eingeführt. Abgesehen davon, daß einzelne Betheiligte ganze Instrumente für sich fertigen, besteht im Allgemeinen die Einrichtung, daß der Eine Oberdecken, der Andere Unterdecken, ein Dritter Zargen, ein Vierter Hälse u. s. f., und zwar nicht bloß vorübergehend, sondern Jahr aus Jahr ein, doch nur während der Wintermonate, macht. Diese einzelnen Theile werden in verschiedenen Graden je nach Beschaffenheit der Arbeit von den sogenannten „Verlegern", angesehenen Einwohnern des Orts, honorirt, die mit der Waare einen ausgedehnten, sogar überseeischen Handel treiben. Für die Zusammenstellung der einzelnen Theile zu einem Ganzen giebt es besondere Arbeiter, desgleichen für Lackirung und Montirung der Instrumente. In Mittenwald sind gegenwärtig zwei dergleichen „Verleger", die Handlungshäuser Neuner und Hornsteiner, sowie Baader und Comp. Dieselben liefern ihren Arbeitern das zum Instrumentenbau erforderliche Holz, welches sie in größeren Partien acquiriren und auf Massenlagern gleichzeitig zum Verkauf für auswärtige Instrumentenmacher vorräthig halten.

Neuerdings wird in Mittenwald sehr über die beeinträchtigende Concurrenz geklagt, welche sich auf die in den beiden sächsischen Städten Klingenthal und Markneukirchen gleichfalls schwunghaft betriebene Instrumentenfabrikation gründet. Diese Ortschaften liefern nämlich noch billigere Waare als Mittenwald, hauptsächlich wohl, weil sie ein geringeres Material verwerthen. Es versteht sich von selbst, daß hier wie dort nur für die gewöhnlichen Bedürfnisse des großen Publikums gesorgt wird. Man macht zwar in allen genannten Orten Instrumente verschiedener Qualität, doch selbst die beste Sorte ist für einen verhältnismäßig geringen Preis zu haben.

Wie bedeutend die Instrumenten- und Saitenfabrikation schon zu Ende des vorigen Jahrhunderts im sächsischen Voigtlande betrieben wurde, zeigt ein Bericht in der Allgem. musik. Ztg. vom Jahre 1800 (Nr. 1). Es finden sich dort folgende Angaben: „In Neukirchen arbeiteten Jahr aus, Jahr ein 78 Meister (mit Gesellen und Lehrlingen) an Geigen, Bratschen, Bässen ꝛc., und 26 Meister (mit Gesellen und

Lehrlingen) an Bögen, 30 an Darmsaiten. In Klingenthal arbeiteten 85 Meister (mit Gesellen und Lehrlingen) an Geigen. Neukirchen lieferte jährlich 30,000 Bund Saiten, 18,000 Geigen, 50 bis 60 Kontrabässe, 6000 Messinginstrumente und 18,000 Violin- und Baßbögen. Doch giebt es Jahrgänge, in denen diese Ziffern (nach Maßgabe der Bestellungen) um vieles überstiegen werden. In Klingenthal und Umgegend beschäftigt man sich überwiegend mit dem Geigenbau. Das Minimum der dort jährlich gefertigten Violinen beträgt 36,000 Stück".

Jede größere deutsche Stadt besaß übrigens, seitdem der Geigenbau sich nach und nach verallgemeinerte, wenigstens einen, wenn nicht einige mehr oder minder geschickte Instrumentenmacher. Von denselben seien hier nur genannt: Daniel Achatius Stadlmann († 27. Okt. 1744, 64 Jahre alt in Wien), Leopold Witthalm (zweite Hälfte des 18. Jahrh.) in Nürnberg; Simpertus Niggell in Füßen bei Hohenschwangau; Anton Bachmann (geb. 1716, gest. 1800) zu Berlin; Ulrich Eberle in Prag; Jauch in Dresden; Hunger in Leipzig; Schonger in Erfurt; Ernst in Gotha; J. Carl Leeb († 1819, 27 Jahre alt in Wien), Franz Geisenhof († 1821, 67 Jahre alt in Wien), und dessen Schüler Joh. Bapt. Schweitzer († 1875, 77 Jahre alt in Pest); Anton Fischer († 1879, 85 Jahre alt in Wien), Nikolaus Sawitzki († 1850, 58 Jahre alt), und der Schüler J. B. Schweitzer's Gabriel Lemböck.[1]) Mit letzterem, welcher am 16. Okt. 1813 zu Pest geboren und seit 1840 in Wien etablirt ist, kommen wir auf die deutschen Streichinstrumentenmacher der Gegenwart, unter denen Gabriel Lemböck eine hervorragende Stellung einnimmt. Seine Leistungen sind insbesondere in Österreich hochgeschätzt, wie seine Ernennung zum k. k. Hof-Instrumentenmacher und mannichfache ihm im Vaterlande zutheil gewordenen Auszeichnungen beweisen. Aber auch in den weitesten Kreisen des Auslandes genießt er eben so viel Ruf als Ansehn. So ist er im Besitz aller Weltausstellungs-Medail-

1) Die Notizen über die Wiener Geigenmacher verdanke ich der Güte des Biographen Haydn's, Herrn C. F. Pohl in Wien.

Digitized by Google

len. Am 15. Februar 1879 feierte Lemböck das 50jährige Jubiläum als Instrumenten- und Geigenbauer.

Nächst Lemböck wäre dem Alter nach Carl Adam Hörlein, geb. 1829 in Winkelhof in der Nähe von Würzburg, zu erwähnen. Hörlein war während der vierziger Jahre bei Joseph Bauchel, ehedem Hofinstrumentenmacher des Großherzogs von Toskana, in der Lehre. Diesem für seine Zeit tüchtigen Manne verdankt er eine gute Grundlage. Weitere Ausbildung empfing Hörlein in Wien, wo er sich drei Jahre lang aufhielt, und zunächst beim Hofinstrumentenmacher Anton Hoffmann, sodann aber bei Gabriel Lemböck arbeitete. Im Jahre 1853 ließ er sich in Kitzingen, und 1866 in Würzburg nieder, wo er noch gegenwärtig thätig ist. Hörlein's Leistungen im Repariren alter, sowie im Anfertigen neuer Instrumente werden von Kennern und Liebhabern ungemein geschätzt. [1])

Sodann ist Heinrich Siefert in Leipzig, geb. am 23. Jan. 1831 in Eisenach, zu nennen. Das Leben dieses Mannes bietet einen Beleg dafür, daß eine specifische Begabung sich früher oder später immer Bahn bricht. Von Hause aus zum Geschäft seines Vaters bestimmt, welcher Herrenkleidermacher war, vermochte er nicht, seine von Jugend auf im Stillen genährten musikalischen Neigungen zu befriedigen. Gern wäre er Violinspieler geworden. Allein erst als er eine selbstständige Stellung erlangt hatte, konnte er daran denken, derartige Wünsche zu berücksichtigen. Auf seinen Geschäftsreisen gelang es ihm, eine schöne Stradivarigeige zu erwerben. Sie regte ihn aber weniger zur Übung im Spiel an, als zur Verfolgung der Idee, ob es nicht möglich sein möchte, ein solches Instrument nachzubilden, — ein kühner Gedanke für einen in keiner Weise dazu vorbereiteten Autodidakten. Indessen Siefert machte sich mit der Zuversicht des Gelingenmüssens an die Arbeit, und obwohl es ihm an allen feineren, für die Ausführung seines Unternehmens nöthigen Werkzeugen fehlte, so brachte er doch schließlich eine Violine zustande,

---

1) Es ist derselbe Streichinstrumentenmacher, welcher nach genauer Angabe Hermann Ritter's, Professor an der Würzburger Musikschule, Violen von großem Format und sonorem, voluminösem Klang gefertigt hat. Siehe hierüber Ritter's Schrift: „Die Geschichte der Viola alta und die Grundsätze ihres Baues."

Digitized by Google

welche gerechtes Staunen bei Künſtlern und Kunſtfreunden erregte. Nun gab ſich Sieſert mit doppeltem Eifer dem Streichinſtrumentenbau hin, in welchem er, unterſtützt durch eine angeborene außerordentliche Handgeſchicklichkeit und durch ein glückliches muſikaliſches Gehör, nach Verlauf von einigen Jahren ſchon Aufſehen erregende Reſultate erzielte. Sein Name drang infolge deſſen bald in weitere Kreiſe. Concertmeiſter Ferd. David war bemüht, ein ſo ſchnell zu Anſehn gelangtes Talent nach Leipzig zu ziehen. Dies war im Jahre 1867. Doch erſt nachdem Sieſert ſich 1872 ſeines ſeither noch mit Erfolg betriebenen Geſchäftes entledigt hatte, ſiedelte er im Frühjahr 1875 nach der ſächſiſchen Muſenſtadt über, um ſich ganz und ausſchließlich dem Geigenbau zu widmen, dem er mit großem Glück obliegt. Für ſeine neu gefertigten Violinen hat er Preiſe bis zu 900 und 1500 Mark erzielt, — ein für ſich ſelbſt ſprechendes Reſultat.

Zu den vorzüglichſten deutſchen Geigenmachern der Gegenwart gehört Auguſt Riechers, geb. am 8. März 1836 in Hannover. Er begann ſeine Laufbahn bei L. Bauſch in Leipzig, hielt ſich dann in mehreren anderen Städten zur weiteren Ausbildung auf, und ließ ſich 1862 in ſeiner Vaterſtadt nieder. Auf ſpeziellen Wunſch Joſeph Joachim's, der ſeit lange ſchon das Talent und die außergewöhnliche Leiſtungsfähigkeit Riechers', insbeſondere auch für die Wiederherſtellung alter werthvoller Inſtrumente ehrend anerkannt hat, verlegte er ſein Atelier im Herbſt 1871 nach Berlin. Riechers hat ſich gleich ſeinen Kollegen bei dem Bau ſeiner im Laufe der Zeit zahlreich gefertigten Inſtrumente — es ſind bereits an 1000 Violinen und über 200 Violoncelle aus ſeiner Werkſtatt hervorgegangen — die Muſter der altitalieniſchen Meiſter erſten Ranges zum Vorbild genommen. Die wichtigſte Eigenſchaft für einen Geigenmacher iſt, ganz abgeſehen von der erforderlichen techniſchen Meiſterſchaft, ein fein ausgebildeter Tonſinn. Er muß wiſſen, wie eine gute Violine zu klingen hat, und überdies die Fähigkeit beſitzen, den innerlich ſich vorzuſtellenden Ton dem Inſtrumente gleichſam zu imprägniren. Daß Riechers über dieſe Kunſt gebietet, beweiſen ſeine Arbeiten, deren Vortrefflichkeit durch glänzende Zeugniſſe Joachim's, Saraſate's, Miſſa Hauſer's, Ole Bull's und anderer berühmter Geigenmeiſter beglaubigt worden iſt.

Digitized by Google

Guten Ruf als Violinbauer beſitzt ferner W. Lenk. Geboren 1840 in Schönbach bei Eger in Böhmen, bildete er ſich für ſein Fach zunächſt in Markneukirchen unter der Leitung Glühers, arbeitete dann fünf Jahre lang in Berlin, ſodann bei Ernſt Liebig in Breslau, und weiterhin in Wien, Peſt und München. Gegenwärtig iſt er in Frankfurt a. M. etablirt. Bei der 1881 ſtattgehabten allgemeinen deutſchen Patent- und Muſterſchutzausſtellung in dieſer Stadt wurde ihm die ſilberne Medaille für ſeine Leiſtungen zuerkannt.

Als ein ausgezeichneter Violinbauer der Gegenwart iſt endlich Friedrich Sütterlin, geb. 7. Mai 1846 zu Egisholz-Wollbach im badiſchen Oberland, zu nennen. Nach Beendigung der Schulzeit ſollte er auf Wunſch ſeines Vaters, eines wohlhabenden Ökonomen, das kaufmänniſche Geſchäft erlernen. Sütterlin fand indeſſen keinen Geſchmack an dieſer Berufsart, und wünſchte Geigenbauer zu werden. Schon im Alter von acht Jahren hatte er aus eigenem Antriebe Violinen von Cigarrenkiſtenholz gefertigt. Da dieſelben ihn aber in klanglicher Beziehung nicht befriedigten, verſuchte er es mit altem Tannenholz, welches begreiflicherweiſe ſchon beſſere Reſultate lieferte. Mit Hilfe dieſes Materials baute er ſich eine Violine, auf der er nach dem Gehör Melodien und dergleichen mehr ſpielte. Dadurch wurde immer ſtärker das Verlangen in ihm erweckt, ſich dem Streichinſtrumentenbau widmen zu dürfen. Da es aber in der Nähe ſeines Wohnortes keinen Violinfabrikanten gab, ſo ging er zunächſt bei einem Holzblasinſtrumentenmacher in Freiburg im Breisgau in die Lehre. Trotzdem Sütterlin ſich hier ganz anſtellig zeigte, fühlte er ſich auf die Dauer von dieſer Thätigkeit doch nicht angezogen. Bald fand er denn auch Gelegenheit, bei dem Geigenbauer Hartmann in Frankfurt am Main als Lehrling einzutreten. Nachdem er bei dieſem ein Jahr mit gutem Erfolg gearbeitet hatte, wurde er im Otto'ſchen Atelier zu Köln Gehilfe. Sein Principal war ſo zufrieden mit ihm, daß er ihn, als er bald darauf nach Petersburg überſiedelte, dorthin mitnahm.

Im Jahre 1871 wandte ſich Sütterlin nach Wien, um bei Gabriel Lemböck in Condition zu treten. Hier baute er im Verlauf der beiden folgenden Jahre nicht allein 25 neue Violinen, ſondern reparirte auch mit Glück eine große Anzahl werthvoller alter Inſtrumente·

Digitized by Google

Trotz aller dieser Erfolge trat plötzlich die Versuchung an ihn heran, sich der Malerei zu widmen, welcher er schon in jugendlichen Jahren mit Geschick obgelegen hatte. Ein von ihm in Ölfarben angefertigtes Portrait Adelina Patti's nämlich zeugte von so ausgesprochener Darstellungsgabe, daß die Wiener Akademie sich bewogen fand, ihm zu seiner völligen Ausbildung als Maler eine Freistelle anzubieten. Nach reiflicher Überlegung entschied sich Sütterlin jedoch, nicht ohne harten Kampf, für die Geigenbaukunst, und um eine eigene Werkstätte zu begründen, ließ er sich Anfangs 1874 in Straßburg im Elsaß nieder, wo er seither gewirkt und durch seine Leistungen sich zu hohem Ansehn gebracht hat. Auf August Wilhelmj's Veranlassung, der ihn außerordentlich schätzt, hat er neuerdings seinen Wohnsitz nach Wiesbaden verlegt.

Außer den vorstehend erwähnten deutschen Bogeninstrumentenmachern giebt es gegenwärtig noch einige andere beachtenswerthe Männer dieses Faches, wie z. B. Neuner in Berlin und Hofinstrumentenmacher Ramstler in München. Sie alle beweisen durch ihre Leistungen, daß der deutsche Geigenbau in den beiden letzten Decennien einen höchst erfreulichen Aufschwung genommen hat, und daß die nächsten Generationen hoffentlich keine Ursache haben werden, um einen, allerdings mit jedem Jahrzehnt wünschenswerther erscheinenden Zuwachs an guten, und selbst ausgezeichneten neuen Violinen besorgt zu sein.

Frankreich wurde von Italien her etwa um dieselbe Zeit, ja, wie es scheint, sogar noch früher als Deutschland in Betreff des Streichinstrumentenbaues beeinflußt. Denn schon gegen 1566 hatte Andreas Amati Violinen, Violen und Bässe für den Hof Charles IX zu liefern. Trotz dieser Vorbilder blieb aber die einheimische Fabrikation lange Zeit hindurch mittelmäßig. Wenn auch der Grund hiervon theilweise darin gelegen haben mag, daß sich in Frankreich anfangs nicht die rechten Leute für diesen Industriezweig fanden, so darf doch wohl als eine Hauptursache der geringen Ergebnisse im 17. und 18. Jahrhundert jener engherzige Zunftzwang angesehen werden, welcher zu jener Zeit dem französischen oder, was damit gleichbedeutend war, dem pariser Handwerkerthum auferlegt war. Die Korporation der pariser Instrumentenmacher, welche aus vier Abtheilungen, nämlich

Digitized by Google

aus den Fabrikanten für Saiteninstrumente, für Blasinstrumente, für Orgeln und für Klaviere bestand, hatte Statuten, welche fremdländischen Arbeitern den Zuzug aufs Äußerste erschwerten, wenn nicht ganz unmöglich machten. Damit war ein stagnirender Zustand gegeben, der nur durch die Einwirkung frisch herzukommender tüchtiger Kräfte hätte beseitigt werden können. In einem falsch verstandenen Patriotismus beschränkten sich die Franzosen aber auf sich selbst. Mit Formensinn begabt, ahmten sie die Muster des italienischen Geigenbaues äußerlich nach, ohne ihnen jedoch die Haupteigenschaft eines schönen Tones geben zu können. Als derartige Verfertiger von Streichinstrumenten werden namhaft gemacht: Pilet, Despous, Véron, Médard, Boquay, Pierray, Gavinies, der Vater des berühmten französischen Geigers, Guersan, Saint Paul, Claude Boivin und Vuillaume von Mirécourt, der Vater des bekannten pariser Geigenmachers.

Erst mit dem Auftreten des Nicolas Lupot in Paris, zu Ende des 18. Jahrhunderts, begann die Streichinstrumentenfabrikation Frankreichs sich zu heben. Dieser Mann war mit Verständnis in die Kunst Stradivari's eingedrungen, dessen Meisterleistungen sein Ideal wurden. Im Jahr 1758 zu Stuttgart geboren, wo sein Vater, ein Franzose, als Violinbauer lebte, empfing er von diesem die erste Unterweisung für seine spätere Berufsthätigkeit. Im Jahre 1767 wandte sich der alte Lupot mit seinem Sohn wieder der Heimath zu und ließ sich in Orléans nieder, von wo der letztere 1794 nach Paris ging, um sich dort für immer seßhaft zu machen. Er starb 1824. Seine Instrumente, an denen nur die, nicht vollkommen geglückte Lackirung zu wünschen läßt, fanden in Frankreich bald nach ihrer Vollendung großen Beifall. Gegenwärtig werden sie ihres ausgezeichneten Klanges halber aber auch im Auslande sehr geschätzt, und in folge dessen mit um so höheren Preisen bezahlt, als die ohnehin nicht in großer Zahl existirenden Exemplare sich mehrentheils in festen Händen befinden.

Lupot's bester Schüler, Charles François Gand, setzte die in der Lehre empfangenen Traditionen fort, und lieferte eine ziemlich bedeutende Anzahl guter Instrumente.

Ein anderer Zögling Lupot's ist Sebast. Philippe Bernadel, geb. 1802 in Mirécourt, gest. 1870. Nachdem er sich in seinem

Digitized by Google

Heimathorte vorgebildet, kam er nach Paris und trat als Arbeiter bei Nicolas Lupot, sodann aber bei dem obengenannten Gand ein. 1826 errichtete er eine eigene Werkstatt, welche bis 1859 bestand. Dann ging er mit seinen beiden Söhnen Ernst August und Gustav Adolph ein Compagniegeschäft unter der Firma Bernadel et Fils ein. Diese Verbindung erfuhr nach dem Tode des alten Bernadel, welcher übrigens schon 1866 sich ins Privatleben zurückgezogen hatte, dadurch eine Veränderung, daß die Söhne Bernadel sich mit Eugen Gand zu der noch gegenwärtig in Paris bestehenden Firma vereinigten.

Gleichzeitig mit Nicolas Lupot, und nach ihm, war eine nicht geringe Anzahl respektabler französischer Geigenmacher thätig, von denen hier nur François Chanot hervorgehoben sei. Geb. 1788 in Mirécourt, bildete er sich ursprünglich zum Marine-Ingenieur aus. Akustische Versuche, mit denen er sich nebenbei beschäftigte, gaben ihm Veranlassung, im Jahre 1817 eine Violine von absonderlicher Beschaffenheit zu konstruiren. Die äußere Form derselben war die schon im 15. Jahrhundert üblich gewesene guitarrenartige. Im Innern seines neu hergestellten Instrumentes hatte er die gänzlich vom Herkommen abweichende Einrichtung getroffen, daß der Balken, anstatt unter der G-Saite hinlaufend, in der Mitte der Resonanzdecke angebracht und der Stimmstock nicht hinter, sondern vor dem Steg placirt war. Auf diese so hergestellte Geige nahm Chanot ein Patent, welches ihm aber keine sonderlichen Vortheile gewährt haben mag. Denn schon 1824 gab er, nachdem sein Bruder Georg, ein feiner Kenner und geschickter Reparateur alter Meisterviolinen, 1819 als Gehilfe bei ihm eingetreten war, die Instrumentenfabrikation wieder auf, um zu seinem eigentlichen Berufe zurückzukehren. Er starb 1828 als Ingenieur erster Klasse in Rochefort.

Die bedeutendste Erscheinung unter den französischen Geigenbauern des gegenwärtigen Jahrhunderts war unstreitig J. B. Vuillaume, der Sprosse einer Streichinstrumentenmacherfamilie in Mirécourt, wo er am 7. Oktober 1798 geboren wurde, und auch seine erste Ausbildung empfing. Als er 1818 nach Paris kam, wurde er zunächst von François Chanot als Mitarbeiter für den Violinbau nach dessen neu construirtem Modell beschäftigt. Indessen scheint ihn diese Thätig-

Digitized by Google

keit, vielleicht in richtiger Erkenntnis der Unzweckmäßigkeit des Chanot'schen Verfahrens, nicht befriedigt zu haben. Wenigstens wechselte er nach Verlauf von drei Jahren schon die Condition, und trat bei dem Orgelbauer Lété als Gehilfe ein, dessen Compagnon er von 1825—1828 wurde, von dem er sich dann aber trennte, um ein eigenes Geschäft zu begründen. In der ersten Zeit seiner selbstständigen Wirksamkeit fanden sich für seine Instrumente wenig Liebhaber, was ihn dazu veranlaßte, sein Glück dadurch zu versuchen, daß er die Geigen und Violoncelli der italienischen Meister nachahmte und diese Imitationen für echte Instrumente verkaufte. Diese wenig reelle Unternehmung gelang vollkommen. Er erzielte mit diesen Fabrikaten einen großen Absatz, vermöge dessen er den Grund zu seinem Reichthum legte. Später baute er hauptsächlich nach dem Vorbilde Stradivari's, ohne jedoch diese, in großer Anzahl gefertigten und nach allen Himmelsrichtungen versandten Erzeugnisse als Originale auszugeben. Seine Instrumente waren ehedem von jungen Geigern sehr begehrt und sind es zum Theil, namentlich in Frankreich, auch jetzt noch. Indessen werden sie, wie wohl die Mehrzahl aller neuen Streichinstrumente, sich in der Zukunft, was die Dauerhaftigkeit und Unveränderlichkeit des Tonwerthes angeht, erst noch zu bewähren haben. Denn viele um die Mitte dieses Jahrhunderts fabricirte Geigen und Violoncelle haben infolge der Anwendung künstlich ausgetrockneten Resonanzholzes nicht gehalten, was sie anfangs versprachen.

Vuillaume war ein außerordentlich intelligenter und geschickter Künstler seines Faches. Er verstand sich auf gewisse Finessen des Geigenbaues wie kein anderer seiner Zeitgenossen. Insbesondere hatte er es in der Zubereitung des Firnisses sehr weit gebracht. In dieser Beziehung gab es bei seinen Lebzeiten für ihn keinen Nebenbuhler, und da im Geigenhandel sehr häufig mehr Werth noch auf die äußere Erscheinung, als auf den Klang der Instrumente gelegt wird, so ist es begreiflich, daß seine Fabrikate den reichlichsten Absatz im Publikum fanden. Er starb hochbetagt in Paris am 19. März 1875.

Auch in den Niederlanden wurde der Streichinstrumentenbau zeitweilig schwunghaft betrieben. Vielleicht gab ein gewisser Palate, der sich nach italienischen Meistern gebildet hatte und anfangs des

Digitized by Google

17. Jahrhunderts in Lüttich arbeitete, den Anstoß dazu. Ihm sind anzureihen: Rottenbrouck und Snoeck zu Anfang des 18. Jahrhunderts, de Combles, angeblich ein Schüler Stradivari's und in Tournay gegen Mitte des 18. Jahrhunderts seßhaft, Boussu, um die Mitte desselben Jahrhunderts zu Eterbeck — les Bruxelles, Peter Jacobs, zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts in Amsterdam, Peter Rombouts, ebendaselbst von 1720—1740, Jean Koeuppers (1755—1780) im Haag, und der Franzose Lefebre, welcher sich Amati zum Vorbilde genommen hatte, 1720—1735 in Amsterdam.

Der Antheil, welchen die übrigen Kulturländer des westlichen Europa an der Entwickelung des Violinenbaues genommen haben, ist ein zu vereinzelter und untergeordneter, um an dieser Stelle Berücksichtigung zu finden.

Es hat im Laufe der Zeit nicht an neuerungsbeflissenen Naturen gefehlt, die, unbefriedigt von den Meisterleistungen des italienischen Geigenbaues, in Wort und That bestrebt waren, eine neue Ära desselben herbeizuführen. An der Spitze derselben stehen zu Anfang dieses Jahrhunderts die Franzosen Savart und der schon genannte François Chanot, die die wunderlichsten Experimente anstellten, um ihrem reformatorischen Drang Luft zu machen. Savart's mehr theoretisch wissenschaftliche Bemühungen sind nicht ganz werthlos, obwohl ihre Resultate keinen Einfluß auf die Praxis ausgeübt haben. Chanot dagegen, der bestrebt war, durch Thaten zu wirken, hat nur Curiosa zu Wege gebracht, die kaum vorübergehend die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt erregten. Andere machten für die Violine eine kreis- oder tellerförmige Struktur geltend, noch andere brachten Modelle in ungewöhnlichen Holzarten oder in verschiedenen Metallen zum Vorschein. Alle diese mannichfachen Versuche haben nichts anderes dargethan, als die unübertreffliche Vollendung der italienischen Meisterwerke. Man hat die Irrwege erkannt, auf denen man sich eine Zeitlang befand, und jetzt bescheidet man sich in Ermangelung erneuerter selbstständiger Produktion mit der möglichst verständnißvollen Nachahmung des Besten, was die Vergangenheit uns hinterlassen hat.

Digitized by Google

Die

Kunſt des Violinſpiels

im 17. und 18. Jahrhundert.

Italien, Deutſchland und Frankreich.

I. Italien.

Seit zwei Jahrhunderten herrscht die Violine mit unumschränkter Macht im Gebiete der Instrumentalmusik. Sie hat während dieses Zeitraumes in rascher Aufeinanderfolge die Führerschaft in der Orchester-, Kammer- und Concertmusik erobert und selbst das in der Gegenwart so sehr begünstigte Pianoforte vermochte ihre bevorzugte Stellung nicht zu erschüttern oder auch nur zu beeinträchtigen. Beide Instrumente stehen, ohne mit einander zu rivalisiren, vielmehr einander ergänzend da, denn ihre Leistungsfähigkeit ist eine beinahe entgegengesetzte. Wenn das tonarme aber praktische und überwiegend der Musikidee dienende Klavier den vollen Strom der Harmonien in allen Bewegungen und Nuancen erklingen lassen kann, so eignet sich dagegen die Violine, wie kein anderes Instrument, durch schmelzenden Gesang, sinnlich schönen, schwelgerisch üppigen und farbenreichen Tonreiz vorzugsweise zur kräftigen Vermittelung für den seelischen Ausdruck. Sie wirkt in erster Linie mehr auf pathologischem, das Klavier auf ideellem Wege. Diese Eigenartigkeit erklärt auch zum Theil, warum bereits nach den ersten Entwickelungsstadien des Klavierbaues das Wirken eines Bach, Händel und Anderer möglich wurde, während die Anfänge einer wahrhaft kunstgemäßen Behandlung des Violinspieles mit der höchsten Blüthezeit des Violinbaues zusammenfallen. Die Violinspieler bedurften eben jener sinnlich packenden Tonschönheit, die ihnen erst das reife Produkt des italienischen Geigenbaues gewährte. Schon Corelli bediente sich einer Stradivarigeige[1]),

1) S. C. F. Pohl's „Mozart und Haydn in London", Abtheil. 2, S. 84.

Digitized by Google

zugleich ein Beweis, daß dieſe Inſtrumente in Italien ſofort die vollſte Schätzung fanden, denn Corelli ſtarb (1713), als Stradivari in dem Zenith ſeines Wirkens ſtand.

Die Kunſt des Violinſpiels in Italien erſcheint wie das letzte Aufleuchten der geſammten Kunſtthätigkeit des hochgeprieſenen Mediciäiſchen Zeitalters, wie ein Fortklingen der in demſelben geborenen kirchlichen und weltlichen Vokalmuſik, insbeſondere aber der Geſangskunſt, die wir am Schluſſe des 17. Jahrhunderts bereits auf einer hohen Stufe der Ausbildung finden. Violinſpiel und Violincompoſition ſtehen thatſächlich mit allen Erſcheinungen der unmittelbar voraufgehenden tonkünſtleriſchen Thätigkeit in engſter Beziehung. Während Paleſtrina in Rom ſeine Miſſion, reformatoriſch eingreifend und neugeſtaltend, erfüllte, erſtand der Kunſt in Venedig Gabrieli. In Florenz bildeten ſich ſodann unter den Einwirkungen des klaſſiſchen Alterthums die Anfänge der Oper und Neapel wurde durch Cariſſimi vertreten. In immer ſtärkeren Fluß geräth nun die zu höherem Leben erweckte tonkünſtleriſche Stimmung, Meiſter reiht ſich an Meiſter, und unter den Augen Aleſſandro Scarlatti's und Lotti's beginnt zu Ende des 17. Jahrhunderts die Kunſt des Violinſpiels gleich einem flügge gewordenen Aar ihre Schwingen zu entfalten.

Gewöhnlich wird Corelli als Stammvater und Begründer des kunſtgemäßen Violinſpieles genannt, und dieſe Angabe iſt richtig, wenn man damit ſagen will, daß er der erſte epochemachende Meiſter desſelben geweſen ſei. Doch iſt hierbei zu berückſichtigen, daß er dieſe Kunſt nicht erſt geſchaffen, ſondern daß in ihm nur, wie die Geſchichte öfters zeigt, das concentrirte Reſultat einer vorangegangenen Entwickelungsphaſe entſcheidend zu Tage tritt.

Lange vor Corelli ſchon waren begabte und ſtrebſame Muſiker Oberitaliens bemüht, die Entwickelung des Violinſpieles zu fördern. In der Einleitung dieſer Blätter wurde bereits darauf hingewieſen, daß die Herſtellung der Violine in der erſten Hälfte des 16. Jahrhunderts erfolgte, und daß dieſes Inſtrument erwieſenermaßen ſchon 1550 bei einer Feſtlichkeit in Rouen, nicht etwa vereinzelt, ſondern in mehrfacher Beſetzung zur Verwendung gekommen war. Die Anfänge des Violinſpiels müſſen hiernach gegen Mitte des 16. Jahr-

Digitized by Google

hunderts fallend gedacht werden. Natürlich war die Erlernung desselben für diejenigen, welche sich auf das Violaspiel verstanden, mit besonderen Schwierigkeiten nicht verbunden; immerhin erforderte der Übergang von dem größeren zum kleineren Instrument einige Übung.

In Italien, dem Geburtslande der Geige, wurde das Violinspiel vermuthlich etwas früher in Angriff genommen, als in Frankreich; eine urkundliche Nachricht liegt darüber bis jetzt noch nicht vor.[1]) Daß man Violinen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dort schon bei den üblichen Musikaufführungen in der Kirche benutzte, geht aus einer Mittheilung Montaigne's[2]) hervor, nach welcher dieselben während einer Meßfunktion in Verona neben der Orgel als Begleitungsinstrumente gebraucht wurden.

Im 16. Jahrhundert war es noch nicht üblich, für die verschiedenen Stimmen der Compositionen bestimmte Instrumente vorzuschreiben, deren Auswahl mithin den Dirigenten, oder auch den Musicirenden selbst, nach Maßgabe der vorhandenen Mittel überlassen blieb, wobei denn ohne Zweifel eine hergebrachte Praxis bestimmend war. Giovanni Gabrieli ist, so viel man weiß, der erste Tonmeister, welcher in seinen Partituren, wenigstens theilweise, genaue Angaben bezüglich der anzuwendenden Tonwerkzeuge machte. Durch seine hervorragende Stellung als Hauptrepräsentant der venezianischen Tonschule wurde er hierin, wie in anderen Beziehungen, für die Componisten der Folgezeit maßgebend.

Unter den von Gabrieli in seinen Werken ausdrücklich benannten Instrumenten figurirt mehrfach schon die Violine, welche von da ab neben dem Cornet, oder mit diesem abwechselnd, an der Spitze der Streichinstrumente erscheint. Bald indessen verdrängte sie vollständig das genannte Blasinstrument, um fortan die Alleinherrschaft

1) Über das Geigenspiel in Italien während der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, so wie um die Mitte desselben fehlen leider alle Nachrichten. Verdienstlich wäre es daher, wenn ein Musikkundiger dieses Landes im Interesse der Musikgeschichte Nachforschungen darüber anstellen wollte, welche sicherlich zu werthvollen Resultaten führen würden.

2) Montaigne schreibt: „Verone, octobre 1580. Il y avait des orgues et des Violons qui accompagnoient les chanteurs à la messe". (Vidal: „les Instruments à archet".)

Digitized by Google

als Instrumental-Sopran in Ensemblesätzen anzutreten. Derartige Tonstücke jener Zeit sind die „Canzone“ und „Sonate“, mit denen der genannte Meister, im Anschluß an seinen Lehrer und Onkel Andrea Gabrieli, welcher bereits „Sonaten“ zu fünf Stimmen gesetzt hatte, die ersten bedeutungsvollen Anfänge eines selbstständigen Instrumentalsatzes von symphonischem Gepräge schuf.

In diesen Tonstücken, welche um die Mitte des 17. Jahrhunderts derart in einander aufgingen, daß nur noch die, ursprünglich im Gegensatz zur Vokalmusik einfach als „Spielstück“ zu nehmende „Sonata“ fortbestand, hat Gabrieli die Rudimente der späteren, im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts zu immer größerer Bestimmtheit ausgestalteten Sonatenform hingestellt.[1])

Da die Violine in dem kunsthistorisch so bedeutungsvollen Entwickelungsgange der „Sonata“ während des 17. Jahrhunderts für die Wiedergabe dieser Compositionsgattung eine Hauptrolle spielt, so ist es selbstverständlich, daß die ersten Stadien der technischen Ausbildung des Geigenspiels mit den allmäligen Fortschritten der Instrumentalcomposition zusammenfallen. Zugleich wurde die Handhabung dieses so wichtigen Tonwerkzeuges aber auch außerdem noch im Speciellen durch besondere Violinsätze gefördert. Schon Giovanni Gabrieli schrieb eine Sonate eigens für drei Violinen.

Das von dem venezianischen Tonmeister gegebene Beispiel fand bald Nachahmer, die freilich nicht über eine gleiche schöpferische Kraft geboten. Dies macht sich nicht allein an den, der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehörenden Violincompositionen fühlbar, sondern überhaupt an der gesammten, ihrem Gehalt nach größtentheils noch dürftigen instrumentalen Produktion des gedachten Zeitabschnittes. Allein wie geringwerthig sich auch immer die, in diese Kategorie fallenden Erzeugnisse zur Hauptsache erweisen, — ein Verdienst ist ihnen nicht abzusprechen: sie boten den Zeitgenossen ein mehr oder

1) In Betreff der „Sonate“ verweise ich auf meine Schriften „die Violine im 17. Jahrh. und die Anfänge der Instrumentalmusik“, Bonn bei Cohen, so wie auf die „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrh.“ (Berlin bei Guttentag), in welchen sich eingehende Darlegungen über die historische Entwickelung dieser Kunstformen sind.

Digitized by Google

minder ergiebiges Übungsmaterial dar, ganz abgesehen davon, daß die formelle Struktur des Instrumentalsatzes dadurch, wenn auch Anfangs nur in bescheidenem Maße, gefördert wurde.

Als früheste nachweisbare Composition für eine Violine allein mit begleitendem Baß ist ein von Biagio Marini[1]) herrührendes Tonstück zu erwähnen. Dasselbe befindet sich in einem 1620 zu Venedig erschienenen Sammelwerk dieses Tonsetzers mit der Überschrift: „Romanesca per Violino solo e Basso se piace".[2]) Es ist eine aus vier kürzeren Abschnitten bestehende Composition, von denen jeder zwei Theile hat. Die Violinstimme bewegt sich im Umfang der ersten Lage und in durchaus einfacher, nach keiner Seite hin sich auszeichnender Gestaltung. Allem Anschein nach ist dies Stück seiner Beschaffenheit gemäß als eine Jugend- und zugleich wohl auch als eine Gelegenheitsarbeit zu betrachten. Auf letztere deutet die Dedication „Al Signor Gian Battista Magni Giovanetto di molto aspettatione nel Violino" hin. Daß es sich hier aber auch um eine Jugendarbeit Marini's handelt, beweisen dessen 1655, also 35 Jahre später veröffentlichten Violincompositionen, welche von wesentlich besserer Qualität sind, als das so eben erwähnte Musikstück.

Von ähnlicher primitiver Bildweise ist eine für Violine Solo gesetzte Toccata Paolo Quagliati's in dessen 1623 zu Rom erschienenem, aus zwei und dreistimmigen Gesängen bestehenden Vokalwerk „la sfera armoniosa". In diesem Stück sind vom Componisten offenbar nur die nothwendigsten Tonfolgen notirt: er rechnete jedenfalls bei der Ausführung auf die zu jener Zeit übliche, in verschiedenartigen Verzierungen und Läufern sich ergehende Improvisation des Violinspielers. Diese Vortragsmanier wurde Ornamentir- oder Colorirkunst genannt. Wo die Verzierungen vom Componisten vorge-

1) Nicht zu verwechseln mit dem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auftretenden Geiger Carlo Antonio Marini aus Bergamo, welcher gegen Ende des genannten Säculums eine Reihe von Instrumentalcompositionen veröffentlichte.

2) In den Musikbeilagen zu der von mir veröffentlichten Schrift „die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalcomposition" habe ich die Romanesca Biagio Marini's nebst einigen andern Tonsätzen desselben vollständig mitgetheilt.

Digitized by Google

ſchrieben waren, wie z. B. in den als Muſter für die Muſikpraxis jener Zeit geltenden Toccaten Claudio Merula's, Andrea und Giovanni Gabrieli's, oder auch in den „Intonationen" der beiden letzteren Meiſter, kam ſelbſtverſtändlich das improviſatoriſche Moment nicht weiter in Frage.

Mehr Intereſſe als die beiden Violinſätze Marini's und Quagliati's gewähren die Geigencompoſitionen des Mantuaners Carlo Farina, und zwar ſchon deshalb, weil ſie bei weitem ausgeführtere, umfangreichere Tonſtücke mit der Bezeichnung „Sonata" enthalten.

Farina muß, wie aus deſſen Berufung nach Dresden an den churſächſiſchen Hof geſchloſſen werden darf, ein für ſeine Zeit ausgezeichneter Violiniſt geweſen ſein. Dort führte er ſich durch ſein erſtes, dem Churfürſten Johann Georg I gewidmetes Compoſitionswerk ein, welches unter folgendem Titel in der ſächſiſchen Hauptſtadt erſchien:

„Libro delle Pavane, Gagliarde, Brand: Mascherata, Aria Franzesa, Volte, Balletti, Sonate, Canzone à 2. 3. 4. Voci, con il Basso per Sonare, di Carlo Farina Mantovano, Sonatore di Violino dell' Serenissimo Elettore di Sassonia dedicato all' istessa Serenissima Altezza. Novamente composto & dato in luce. Dresdae apresso Wolfgango Seiffert. Anno 1626." [1])

---

1) Die in meiner Schrift: „Die Violine im 17. Jahrh." ꝛc. (Bonn bei Cohen) Seite 28 ausgeſprochene Vermuthung, daß das obige Werk Farina's verloren gegangen ſein möchte, hat ſich als nicht zutreffend erwieſen. In der Landesbibliothek zu Caſſel iſt neuerdings ein vollſtändiges Exemplar ſämmtlicher von Farina veröffentlichter Compoſitionen aufgefunden worden, während in Dresden, wo der italieniſche Künſtler lebte und wirkte, nur der „Cantus" von dem zweiten ſeiner 1627 erſchienenen Werke exiſtirt. Das Vorhandenſein von Farina's Werken in der Caſſeler Bibliothek erklärt ſich aus den nahen Beziehungen des churſächſiſchen zum landgräfl. heſſiſchen Hofe. In dem dritten von Farina herausgegebenen, und dem Landgrafen Georg II von Heſſen (Schwiegerſohn Joh. Georg's v. Sachſen) gewidmeten Werke befindet ſich eine Gagliarde à 4 voci mit folgender Überſchrift: „Questa Gagliarda e stata sonata & cantata in Ecco, sopra le nozze dell' Eccellentissimo Landgravia d'Hassia, quando fu rappresentata in musica la Comedia della Dafne (Oper v. Schütz) à Torga."

Digitized by Google

Dieſes Werk enthält ſechs Pavanen, ſechs Gagliarden, 1 Brando (franz. Bransle) zu 20 Theilen, eine Mascherata zu 20 Theilen, eine Aria franzesa und drei Volten. Sämmtliche Tonſätze ſind durchgehends vierſtimmig. Sodann folgen an dreiſtimmigen Stücken: zwei Balletti, drei Sonaten, und an zweiſtimmigen zwei Sonaten und eine Canzone. Die Sonaten ſind betitelt: „la Polaca“, „la Capriola“, „la Moretta“, „la Franzesina“ und „la Farina“. Die Canzone führt die Überſchrift „la Marina“.

Da die ſelten gewordenen Werke Farina's wichtige Bedeutung für die kunſtgemäßen Anfänge des Violinſpiels und der Violincompoſition haben, ſo mögen die Titel der, auf die ſo eben citirte Sammlung noch folgenden Bücher hier wörtlich angeführt werden. Es erſchien zunächſt:

„Ander Theil Newer Gagliarden, Couranten, Frantzöſiſche Arien, benebenſt einem kurtzweiligen Quodlibet, von allerhand ſeltzſamen Inventionen, dergleichen vorhin im Druck nie geſehen worden, Sampt etlichen Teutſchen Täntzen, alles auf Violen anmutig zugebrauchen. Mit Vier Stimmen. Beſtellet durch Carlo Farina von Mantua, Churf. Durchl. zu Sachſen beſtalten Violiſten. Dreßden, gedruckt in der Churf. S. Buchdruckerey durch Gimel Bergen. In Vorlegung des Authoris. Anno M. D. C. XXVII.“

Es ſind in dieſer Sammlung außer dem „kurtzweiligen Quodlibet“ enthalten: Vier Pavanen, acht Gagliarden, zwölf Correnten, zwei franzöſiſche Arien und drei Balletti allemanni. Dieſes Werk iſt der Churfürſtin Magdalena Sibylla, geb. Markgräfin zu Brandenburg gewidmet. Die Zueignungsſchrift trägt das Datum des erſten Januar 1627.

Demnächſt folgt: „Il terzo libro delle Pavane, Gagliarde, Brand:, Mascherata, Arie franzese, Volte, Corrente, Sinfonie à 3. 4. Voci, con il Basso per sonare, di Carlo Farina Mantovano etc. etc. In Dresda alle spese dell' istesso autore. Anno M. D. C. XXVII.“ Die Zueignung an den Landgrafen Georg von Heſſen iſt vom 25. März 1627 datirt.

Inhalt: Sechs Pavanen zu 4, acht Gagliarden zu 4, ein Brando zu 4, eine Mascherata zu 4, zwei franzöſiſche Arien zu 4,

Digitized by Google

drei Volten zu 4, ſechs Correnten zu 4 und ſechs Sinfonien zu 3 Stimmen.

Das folgende Werk iſt betitelt: „Il quarto libro delle Pavane, Gagliarde, Balletti, Volte, Passamezi, Sonate, Canzon: a 2. 3 & 4. voci, con il Basso per sonare di Carlo Farina etc. Novamente composto et dato in luce, dedicato all' Eccellentissimo & Reverendissimo Principe & Sig. Cardinal Ernest d'Harrach Arcivescovo di Praga etc. Anno 1628. In Dresda. Appresso Gio: Göckeritz, Musico dell' Serenissimo Elettore di Sassonia.“ Die Dedikationsſchrift iſt vom 1. März 1628.

Der Inhalt des 4. Buches beſteht aus vier Pavanen zu 4, vier Gagliarden zu 4, vier Balletten zu 4, drei Volten zu 4, zwei Paſſamezzi zu 3, zwei Balletten zu 3, zwei Sonaten zu 3 (betitelt la Greca und la Cingara), einer Sonate (detta la fiama) zu 2, und einem Canzon (la Bolognesa) zu 2 Stimmen.

Der Titel des letzten von Farina veröffentlichten Werkes heißt:

„Fünffter Theil Newer Paduanen, Gagliarden, Brand: Maſcharaden, Balletten, Sonaten. Mit 2. 3 und 4. Stimmen auff Violen anmutig zu gebrauchen. Geſtellet durch Carolo Farina von Mantua, Churf. Durchl. zu Sachſen beſtelten Violiſten vnd zugeſchrieben dem Wolgebornen Herrn, Herrn Johann Wilhelm, Freyherrn von Schwanberg etc. Gedruckt zu Dreßden in der Churf. S. Buchdruckerey durch Gimel Bergen, im 1628. Jahr.“

Die Dedikationsſchrift iſt datirt: „Dreßden den 20. Aprilis Anno 1628. Unterſchrieben iſt ſie: „Carolo Farina von Mantua, Churf. Sächß. Violista.“ [1])

---

1) Außer den Bezeichnungen „Violen“ und Violiſten“ wird hier noch der ungewöhnliche Ausdruck „Violista“ gebraucht, was zu der irrigen Meinung verleiten könnte, daß Farina am Dresdner Hofe als Violaſpieler angeſtellt war, während er demſelben doch als „Suonatore di Violino“ diente, wie auf dem Titel des erſten Werkes ausdrücklich angegeben iſt. Es wurde eben zu Anfang des 17. Jahrhunderts nicht ſo genau zwiſchen den Ausdrücken Violine und Viola unterſchieden, wie in ſpäterer Zeit. Giov. Gabrieli gebraucht gelegentlich in ſeinen Compoſitionen demgemäß das Wort Violine für Viola, und Giov. Battiſta Vitali nennt ſich auf einem ſeiner Werke „Sonatore di Violino da Brazzo.“

Digitized by Google

Inhalt: vier Pavanen zu 4, ſechs Gagliarden zu 4, ein Brando zu 4, eine Maſcherata zu 4, zwei Ballette zu 4, eine Sonate (detta la Semplisa) zu 3, und eine Sonate (detta la desperata) zu 2 Stimmen.

Unſern Antheil nehmen insbeſondere die in dieſen fünf Muſikſammlungen enthaltenen Sonatenſätze in Anſpruch.

Wir haben geſehen, daß Giov. Gabrieli in ſeinen als „Sonaten“ bezeichneten Compoſitionen die formellen Grundlinien für höher ſtyliſirte Inſtrumentalgebilde zog. Carlo Farina ſcheint nun der erſte Tonſetzer geweſen zu ſein, welcher, im Anſchluß an die von dem venezianiſchen Meiſter gegebenen Vorbilder, ähnliche ſchöpferiſche Verſuche gemacht hat. Wenigſtens ſind bis jetzt keinerlei „Sonaten“ zum Vorſchein gekommen, die der Zeitfolge nach zwiſchen denen Gabrieli's und Farina's einzureihen wären.

Farina hat bei ſeinen Sonatenſätzen wohlweislich von der durch Gabrieli eingeführten Vielſtimmigkeit der inſtrumentalen Compoſition abgeſehen: er war, wie ſich aus ſeinen Arbeiten leicht erkennen läßt, der polyphonen Schreibweiſe keineswegs in dem Maße gewachſen, um complicirtere Gebilde unternehmen zu können, und demgemäß geht er nicht über den vierſtimmigen Satz hinaus. Dagegen ſchließt er ſich dem von Gabrieli befolgten Prinzip der formellen Geſtaltung an. Dieſes Prinzip beſtand darin, eine gewiſſe Anzahl in keiner weſentlichen Beziehung zu einander ſtehender Sätze, von denen jeder einzelne ein beſtimmtes, imitatoriſch durchgeführtes Motiv enthält, unter gelegentlicher Einſchiebung von Zwiſchengliedern zu einem größeren ganzen Tonbau zu vereinigen.

Sodann hat Farina auch die durch Gabrieli von deſſen Canzonengeſtaltung auf die „Sonata“ übertragene dreitheilige Anordnung adoptirt, und zwar derart, daß der mittlere, im Tripeltakt ſtehende Satz von zwei Stücken in gerader Taktart eingeſchloſſen wird. In der Regel iſt der erſte Satz der längere, ausgedehntere, der dritte dagegen der kürzere. Bei dieſem letzteren Stück, welches mehr wie ein kurzes Poſtludium wirkt, iſt es denn auch, einzelne Ausnahmen abgerechnet, weniger auf die Anwendung der ſo eben erläuterten formellen Bildweiſe abgeſehen.

Der Instrumentalsatz Farina's zeugt von einem leicht und bequem producirenden Talent. Zugleich offenbart derselbe aber auch alle jene Mängel, welche den Arbeiten der meisten Tonsetzer jener Periode anhaften. Häufig fehlt es diesen noch in harmonisch modulatorischer Beziehung an Bestimmtheit und voller Klarheit, eine Erscheinung, die mit dem damals herrschenden Übergangsstadium aus dem diatonischen in das chromatische Tonsystem zusammenhängt. Alle Compositionen von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ab bis zur Mitte des 17. lassen dies mehr oder weniger, und keineswegs zu ihrem Vortheil erkennen.

Aber auch sonsthin finden sich bei Farina, und ebensowohl bei den Instrumentalcomponisten der nächsten Folgezeit, wie hier vorgreifend bemerkt sei, theils Unbehilflichkeiten, theils Unsauberkeiten des Satzes an rhythmischen Stillständen, übeltönenden Fortschreitungen und Zusammenklängen, unsymmetrischen Perioden, — Erscheinungen, die ganz allmälig erst im Verlaufe vieler Decennien überwunden wurden. Indessen haben trotz alledem diese Leistungen eine nicht zu verkennende wichtige Bedeutung. Sie bilden die nothwendigen Zwischenglieder in dem Entwickelungsgange der instrumentalen Kunst, ohne welche diese nicht zu ihrer Vervollkommnung gelangt wäre.

Farina hat sich, wie das Verzeichnis seiner Compositionen ergiebt, nach dem Vorgange G. Gabrieli's auch in der Instrumentalcanzone versucht; doch wird aus dieser die Bedeutung, welche er für die Violincomposition und das Violinspiel hat, nicht so anschaulich wie aus seinen drei- und zweistimmigen „Sonaten". Die letzteren geben die deutlichste Vorstellung von Farina's Geigentechnik. Man ersieht aus ihnen, daß er einen bereits weit vorgeschrittenen Standpunkt im Vergleich zu anderen gleichzeitigen, und selbst späteren Erzeugnissen dieser Gattung erreicht hatte. Mannichfaltig entwickelte und schnell bewegte Figuration, welche schon bis in die dritte Lage hinaufsteigt, und in einzelnen Fällen sogar doppelgriffige Combinationen kennzeichnen die ungewöhnliche Gewandtheit des damals ohne Frage hervorragenden Geigenmeisters. Dabei benutzt er, was erst

Digitized by Google

nach ihm von andern Tonſetzern geſchieht, gelegentlich auch die G-Saite.[1]

Es iſt hier noch eine umfangreichere Arbeit Farina's, nämlich das Capriccio stravagante in Betracht zu ziehen, welches ſich in dem zweiten, zu Anfang des Jahres 1627 von ihm veröffentlichten Sammelwerke befindet.

Vorzugsweiſe erregt dieſes, auf dem Titel des betreffenden Werkes als „kurtzweiliges Quodlibet" bezeichnete Capriccio stravagante[2] unſere Aufmerkſamkeit dadurch, daß in ihm der erſte allerdings ziemlich grotesk ausfallende Verſuch gemacht wird, das vielſeitige Ausdrucksvermögen der Violine zur Geltung zu bringen. Von dem Drang nach charakteriſtiſcher Tonſprache geleitet, verlor ſich Farina dabei in eine grob materialiſtiſche Richtung, was ihm indeſſen um ſo weniger zum Vorwurf gemacht werden kann, als ſeine Zeit noch nicht für den Ausdruck jener tondichteriſchen Stimmungen reif war, welche in den inſtrumentalen Werken unſerer Kunſtheroen ſo wunderbar ſchöne Blüthen getrieben haben. Man ſteckte eben noch viel zu ſehr in den Mühen und Sorgen um die techniſch formale Muſikgeſtaltung, um ſchon mit künſtleriſch durchgebildetem Sinn die mannichfachen Regungen und Aufwallungen des Gemüths- und Seelenlebens in Tönen, ohne Zuhilfenahme des dichteriſchen Wortes, wiederſpiegeln zu können.

Das Streben nach Tonmalerei war in jener Zeit keineswegs durchaus neu. Bereits in einem dem 16. Jahrhundert angehörenden

---

1) In meiner wiederholt citirten Schrift: „Die Violine im 17. Jahrh. u. d. Anfänge der Inſtrumentalcompoſition" habe ich S. 36 geſagt, daß die Benutzung der G-Saite zuerſt in Tarquino Merula's Compoſitionen erfolgt ſei, welche einige Jahre ſpäter im Druck erſchienen, als die damals mir noch nicht zugänglich geweſenen Farina'ſchen.

2) Dieſes Muſikſtück habe ich bereits in der erſten Auflage meines Buches, ſo weit es die damals allein mir zugänglich geweſene erſte Stimme (Cantus) geſtattete, eingehend beſprochen. Gegenwärtig bin ich, nachdem ich die in der Caſſeler Bibliothek vollſtändig vorhandene Ausgabe von Farina's Werken benutzen konnte, in der Lage, ein abſchließendes Urtheil über das Capriccio stravagante fällen zu dürfen.

Digitized by Google

Werk wird der absonderliche Versuch gemacht, ein Schlachtengemälde auf der Laute geben zu wollen. Nicht zu verwundern ist es daher, wenn Farina es unternahm, mittelst der weit ausdrucksfähigeren Geige allerhand „seltzsame Inventionen" darzustellen, d. h. Thierlaute und verschiedene Instrumente nachzuahmen.

Man könnte sich versucht fühlen, das kurzweilige Quodlibet Farina's für einen burlesken Faschingschwang zu halten, wenn aus den am Schlusse dieses Stückes gegebenen Erläuterungen[1]) nicht zu ersehen wäre, mit welchem Ernst und mit welcher Wichtigkeit der Verfasser seinen Gegenstand behandelt. So sagt er u. A.: „das Katzengeschrey anlanget wird folgender gestalt gemacht, daß man mit einem Finger manchen Ton, da die Noten stehen, mehlichen vnterwartz zu sich zeuhet, da aber die Semifusen geschrieben sein, muß man mit dem Bogen bald vor, bald hinter den Steack (Steg) vffs ärgste und geschwindeste als man kan fahren, auff die weise wie die Katzen letzlichen, nach dem sie sich gebissen vnd jetzo außreissen, zu thun pflegen."

Andere Fingerzeige giebt der Autor für die Ausführung des Lagenwechsels, der Doppelgriffe, des Tremolo, sowie für die Imitation des Flautino (die Flöten still, stille), des „Fifferino della Soldatesca" (Soldatenpfeifchen), des „Hundegebells" und der „Chitarra spagnuola" (Spanische Cither), — ein Beweis, daß diese Art, die Violine zu benutzen, neu war.

An weiteren Kuriosităten enthält das kurzweilige Quodlibet die Nachahmung des „Pifferino" (klein Schalmeygen), der „Pauken oder Soldatentrommel" (il tamburo), der „Heerpauken" (gnachere), der „Trommeten" (la trombetta), des „Clarino" (Clarin), der „Lyra" (Leyer), der „Lira variata" (die Leyer vff ein ander Art), des „Tremulant" (il tremulo), sowie des Hahnengeschreis (gallo) und des Hennengegackers (gallina).

Alle diese in musikalischer Hinsicht völlig werthlosen Kunststücke ergeben eine große Mannichfaltigkeit an Spielmanieren im Umfange der drei ersten Lagen, welche Zeugniß von einer schon weit entwickel-

1) Diese Erläuterungen sind nur in dem auf der Dresdner Bibliothek befindlichen „Canto" des fraglichen Werkes zu finden. In dem vollständigen Casseler Exemplar fehlen sie merkwürdigerweise.

Digitized by Google

ten Finger- und Bogenfertigkeit ablegen. Auffallend ist es, daß im Verlauf des langen Stückes nicht ein einziges Mal vom Triller Gebrauch gemacht wird, der übrigens auch in den Sonaten Farina's nur ganz vereinzelt, in Zweiunddreißigstel Noten ausgeschrieben, vorkommt, während er in den früher erschienenen Toccaten etc. von Claudio Merulo und den beiden Gabrieli's vielfach benutzt ist.

Werfen wir schließlich noch einen Gesammtblick auf die musikalische Gestaltung des Capriccio stravagante. Dasselbe besteht aus einer großen Zahl kleiner, mosaik- oder vielmehr potpourriartig aneinander gefügter Tonsätze, die, wie schon aus dem vorstehend Gesagten entnommen werden kann, von verschiedenartigstem, mannichfaltigstem Gepräge sind. Der bunte, völlig zusammenhangslose Eindruck des Ganzen wird noch durch einige hier und da eingeschobene Zwischensätze im langsamen (Adagio) und geschwinden (Presto) Tempo wesentlich verstärkt. Der Satz ist durchgehends vierstimmig. Indessen erweisen sich die drei unteren Stimmen, wenn sie an einzelnen Stellen auch imitatorisch gehalten sind, im Allgemeinen als einfach begleitende, harmoniebestimmende. Die Violinpartie, welcher die erste bevorzugte Stimme zufällt, bekommt dadurch etwas Obligates, Solistisches, wie denn auch in einigen Partien der Composition sich eine entschieden virtuose Tendenz hervordrängt. Überdies ist die klangliche Gesammtwirkung nicht allein mehrentheils ziemlich dürftig, sondern stellenweise, wie z. B. bei der sehr naturalistisch gehaltenen Nachahmung des Katzengeschreies, auch geradezu abstoßend. Kann solchergestalt das kurzweilige Quodlibet seiner Totalität nach nur als ein Musikstück von untergeordneter Bedeutung bezeichnet werden, so ist doch nicht zu verkennen, daß Farina sich in ihm um die Förderung der Geigentechnik in nicht geringem Maße verdient gemacht hat, weshalb denn eine nähere Beleuchtung desselben dem Zweck dieser Blätter angemessen erschien.

Nächst Farina ist der Brescianer Violinist und Componist Giambattista[1]) Fontana zu erwähnen, welcher 1630 während der in Italien herrschenden Pestepidemie starb. Er gehörte, wie uns

1) Abkürzung von Giovanni Battista.

Digitized by Google

von Giov. Battiſta Reghino, dem Herausgeber der Fontana'ſchen Sonaten, in der dazu verfaßten Vorrede erzählt wird, zu den „ausgezeichnetſten Violinvirtuoſen" ſeiner Zeit, und wurde als ſolcher nicht nur in ſeiner Vaterſtadt, ſondern auch in Venedig, Rom und Padua gefeiert. In letzterer Stadt ſtarb er.

Von den 1641 durch Reghino veröffentlichten, aber mindeſtens ſchon im dritten Decennium des 17. Jahrhunderts entſtandenen Sonaten Fontana's ſind ſechs ausdrücklich für eine Violine und Baß beſtimmt. Die übrigen vertheilen ſich auf Tonſätze zu einer und zwei Violinen mit und ohne Fagottbegleitung, ausgenommen eine Sonate, welche für drei Violinen geſetzt iſt. Der in dieſen Muſikſtücken eingenommene Standpunkt iſt ſowohl in Betreff der formellen Anordnung, ſowie bezüglich des Aufgebotes an Mitteln im Weſentlichen derſelbe wie bei Farina. Und auch die Geigenbehandlung beider Männer bewegt ſich ziemlich innerhalb derſelben Grenzen. Allein Farina's Schreibweiſe darf, theilweiſe wenigſtens, den Vorzug größerer Gewandtheit nicht nur in rein muſikaliſchem Betracht, ſondern auch in Anſehung der ſchon complicirteren Violintechnik beanſpruchen. Indeſſen hatte Fontana als Geiger, nach Reghino's Zeugniß zu urtheilen, jedenfalls ungewöhnliche Bedeutung für die Mitlebenden.

Mehr muſikaliſchen Werth, als die Arbeiten Farina's und Fontana's, haben die Inſtrumentalcompoſitionen Giovanni Battiſta Buonamente's. Gerber führt ſeinen Namen an, verweiſt aber bei demſelben auf den Artikel Bonometti, in welchem er berichtet: „ein Componiſt, aus Bergamo gebürtig, blühete zu Anfang des 17. Jahrhunderts zu Wien in des Erzherzogs Ferdinand von Öſterreich Dienſten. Das erſte Werk, wodurch er ſich bekannt machte, beſtand in einer großen Sammlung Motetten über lateiniſche Pſalmen und Gebete von den vorzüglichſten Meiſtern ſeiner Zeit, welche er mit folgendem, für ſeinen Herrn ſchmeichelhaften Titel drucken ließ: Parnassus musicus Ferdinandaeus, in quo Musici nobilissimi, qua suavitate, qua arte prorsus admirabili et divina ludunt, 1, 2, 3, 4, 5 vocum etc. Venedig 1615. . . . . Hierauf gab er 1623 zu Wien noch ein Werk Violintrio's heraus, welches Gagliarden und Correnten für 2 Violinen und Baß enthält. Auf dieſem

Digitized by Google

wird er aber Buonamente genannt. Schon Ammerbach hat 1571 in seiner Orgeltabulatur Stücke von dessen Composition eingerückt.[1])"

Wenn der in dem letzten Satz des Gerber'schen Berichtes gemachte Hinweis auf Ammerbach korrekt ist, so dürfte es sich hier wohl um zwei verschiedene Tonsetzer handeln. Denn es existirt ein Druckwerk Buonamente'scher Compositionen mit der Dedikationsschrift des Autors vom 1. Juni 1636. Angenommen, Buonamente sei zwanzig Jahre alt gewesen, als Ammerbach seine Orgeltabulatur 1571 veröffentlichte, so würde der italienische Meister in seinem 85. Lebensjahre noch ein größeres Opus veröffentlicht haben, was nicht unmöglich, aber auch eben nicht sehr wahrscheinlich ist, zumal Buonamente sich auf dem Titel des fraglichen Werkes von 1636 als Kapellmeister beim hl. Convent des S. Francesco in Assisi bezeichnet, so daß er damals also dem Anschein nach noch in Aktivität war. Die Erwägung dieser Momente spricht keineswegs zu Gunsten der Annahme, daß jener, angeblich in Ammerbach's Tabulaturbuch figurirende Buonamente oder Bonametti identisch mit dem Kapellmeister in Assisi ist.

Wie dem nun auch sei, — unser Interesse nimmt hier allein der Verfasser des Sammelwerkes von 1636 wegen der darin befindlichen Violincompositionen in Anspruch. Der Titel desselben lautet vollständig: „Sonate et Canzoni a due, tre, quattro, cinque et a sei voci, del Cavalier Gio: Battista Buonamente, Maestro di Capella nel Sacro Convento di S. Francesco d'Assisi, libro sesto, nuovamente dato in luce, con il suo Basso continuo, dedicate al molto Illustre Signor, & Patron mio osservandissimo il Signor Antonio Goretti, con Privilegio. In Venetia, appresso Alessandro Vincenti MDCXXXVI."[2]).

Der Inhalt besteht in 5 Sonaten zu 2, 3 Canzonen zu 2 und 3 Sonaten zu 3 Stimmen (hiervon 1 Sonate für 2 Violinen und Basso da brazzo ò fagotto und 2 Sonaten zu 3 Violinen); ferner

1) Fétis hat diesen Bericht mit Hinweglassung des letzten Satzes in seiner Biographie universelle des musiciens reproducirt.

2) Dieses Werk, welches in keinem der vorhandenen Musiklexica verzeichnet ist, befindet sich in der Landesbibliothek zu Cassel.

Digitized by Google

in 1 Sonate für 4 Violinen, 1 Canzon für 4 Violinen, 1 Sonate für 2 Violinen und 2 Bässe, 1 Canzon für 4 Viole da brazzo, und 3 Canzonen zu 4, 1 Canzon zu 5, und 1 Sonate zu 5 Stimmen ohne Bestimmung der Instrumente. Endlich enthält die Sammlung noch eine Sonate für 2 Violinen oder Cornette und 4 Tromboni oder Viole da Brazzo, so wie 1 Canzon für 2 Violinen und 4 Tromboni.

Bei Buonamente kehrt zuerst die von G. Gabrieli gepflegte Vielstimmigkeit des Instrumentalsatzes wieder. Geht er auch nicht über den sechsstimmigen Satz hinaus, so tragen doch seine Arbeiten theilweise das bei Gabrieli hervortretende symphonische Gepräge. Ganz unverkennbar hat Buonamente sich die instrumentalen Schöpfungen des venezianischen Meisters, wenn er nicht gar ein Schüler desselben war, zum Muster genommen. Dies geht unzweideutig aus der Anlage und Durchführung seiner Tonsätze, sowie aus Wahl und Zusammenstellung der Instrumente hervor, durch welche das Klangcolorit bestimmt wird. Jedenfalls war Buonamente für den damaligen Standpunkt der Instrumentalcomposition eine hervorragende Erscheinung: er zeichnet sich vor den zeitgenössischen Componisten insbesondere durch größere Klarheit der Struktur und der harmonisch modulatorischen Folge, durch mehrentheils symmetrischen Periodenbau, so wie durch eine, wenigstens theilweise befriedigende Gesammtwirkung seiner Erzeugnisse aus.

Im Übrigen nimmt er sich, gleich seinen Vordermännern, das mehrgliedrige, oben erläuterte Gestaltungsprinzip des Gabrielischen Sonatensatzes zur Richtschnur, wenn auch nicht mehr mit voller Strenge. Auch wird der Bau der einzelnen, zu einem Ganzen vereinigten, bei ihm schon miteinander contrastirenden Glieder theilweise ausgeführter, langathmiger. Es finden sich unter Buonamente's Sonaten ein- und dreisätzige. Diese letzteren sind wie bei Farina und Fontana angeordnet, so daß das erste und dritte im geraden Takt stehende Stück durch einen im Tripeltakt stehenden Satz getrennt ist.

Die in dem Sammelwerk Buonamente'scher Compositionen vom Jahr 1636 befindlichen Sonaten für 3 und 4 Violinen sind unverkennbar Nachbildungen der uns überkommenen und schon erwähn-

Digitized by Google

ten Gabrieliſchen „Sonata con tre violini“, nur mit dem Unterſchied, daß Buonamente die Spieltechnik bis in die dritte Lage ausdehnt. Nehmen ſie nach dieſer Seite hin nun auch keinen neuen Standpunkt im Vergleich zu Farina ein, ſo bezeichnen ſie doch in muſikaliſcher Hinſicht einen erfreulichen Fortſchritt.

Bezüglich der Geigentechnik thut nun aber wiederum Tarquinio Merula einen bemerkenswerthen Schritt vorwärts. So namentlich in ſeinen, im vierten Decennium des 17. Jahrhunderts veröffentlichten Inſtrumentalcompoſitionen, welche ſtellenweiſe einen ſchnelleren und complicirteren Lagenwechſel fordern. Insbeſondere ſind die für jene Zeit neu erſcheinenden Oktavengänge aus der dritten in die erſte Poſition hervorzuheben. Sie kommen in dem Canzon „la Cancelliera“ vor und zeigen, daß der urſprünglich dem Vokalſatz nachgebildete Canzonencharakter ſich ſeit Gabrieli weſentlich umgewandelt und ein mehr inſtrumentales Gepräge gewonnen hatte, gleichwie die Geſammtgeſtaltung dieſer Compoſitionsgattung im formellen Betracht ſchon merklich den Ductus der überkommenen „Sonate“ annimmt. Um die Mitte des 17. Jahrhunderts zeigt ſich dieſer Prozeß ganz vollzogen. Die Canzone wird von da ab in den Hintergrund gedrängt und die „Sonata“ gelangt zur alleinigen Herrſchaft. In einzelnen Fällen ſind die Inſtrumentalſätze als „Sonate ôver Canzoni“ bezeichnet, woraus hervorgeht, daß beide Ausdrücke für ein und dieſelbe Sache, alſo ohne prinzipielle Unterſcheidung gebraucht werden. So iſt es bei den Violincompoſitionen Uccellini's vom Jahre 1649, welche folgenden Titel haben:

„Sonate ôver Canzoni da farsi à Violino solo e Basso continuo, opera quinta di D. Marco Uccellini. Capo di Musica del Serenissimo Signore Duca di Modena. In Venetia appresso Alessandro Vincenti. 1649.[1])

Dieſes Werk enthält 13 Sonaten für Violine und Baß, ſo wie ein Stück mit der Überſchrift: „Trombetta sordina per sonare con un Violino solo.“

Kann man Uccellini's Violinſonaten auch keinen künſtleriſchen

1) Befindlich in der Landesbibl. zu Caſſel.

Digitized by Google

Werth beimeſſen, ſo ſind ſie doch von poſitiver Bedeutung durch die weit vorgeſchrittene inſtrumentale Technik, welche ſich in ihnen offenbart. Denn der Spielumfang der Geige iſt in denſelben bereits bis zur ſechſten Lage hinaufgeführt.[1]) Uccellini muß ein Violiniſt von ganz ungewöhnlicher Begabung geweſen ſein. Er bewegt ſich in verſchiedenartigen Spielmanieren mit großer Freiheit im Umfang von drei vollen Oktaven. Daß er aber nicht allein über eine große Fingergeläufigkeit, ſondern auch über eine gewandte, in mannichfachen Stricharten ſich ergehende Bogentechnik gebot, geht aus ſeinen „Sinfonie boscarecie“ hervor.[2])

Die bisher als Belege für die Entwickelung des Violinſpieles und der Violincompoſition herangezogenen und betrachteten Kunſterzeugniſſe der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts nehmen unſere Aufmerkſamkeit noch in beſonderem Sinne in Anſpruch. Es wurde ſo eben bemerkt, daß die anfangs getrennten Arten der Inſtrumentalcanzone und der „Sonata“ allmälig in einander aufgegangen waren, woraus ſich ein Kunſtprodukt ergab, welches bereits die äußere, obwohl nicht ſchon ein für allemal feſtſtehende Anordnung der ſpäteren Sonatenform erkennen läßt. Die Zahl der einzelnen Abſchnitte oder Theile des Sonatenſatzes war noch mehrfach eine ſchwankende. In Buonamente's Inſtrumentalwerken findet ſich beiſpielsweiſe eine einſätzige Sonate, während unter den von Maſſimiliano Neri 1645 und 1651 erſchienenen Compoſitionen dieſer Art ſich eine aus 7, durch Takt und Tempo von einander verſchiedenen Sätzen gebildete Sonate

1) Von dieſer Ausdehnung bieten die bis jetzt zum Vorſchein gekommenen Inſtrumentalcompoſitionen aus der erſten Hälfte des 17. Jahrhunderts kein zweites Beiſpiel. Zwar theilt Winterfeld in den Muſikbeilagen zu ſeinem „Johannes Gabrieli“ einen Violinſatz Claudio Monteverde's vom Jahre 1610 mit, welcher bis zum dreigeſtrichenen f hinaufreicht, doch iſt es ſehr möglich, daß derſelbe für eine kleinere Violine nach Art der Quartgeige oder „kleinen Diskant-Geige“, wie Prätorius ſie nennt, beſtimmt war. Dieſe letztere war in den Tönen c, g, d, a, alſo eine Quart höher als die Violine geſtimmt. Man konnte alſo das dreigeſtrichene f auf ihr erreichen, ohne die dritte Lage zu überſchreiten. Uccellini hat aber ſeine Sonaten für die gewöhnliche Violine geſchrieben, was aus dem Gebrauch des G der kleinen Oktave unwiderleglich hervorgeht.

2) In den Muſikbeilagen zu meiner Schrift „die Violine im 17. Jahrh.“ habe ich Beiſpiele daraus mitgetheilt.

Digitized by Google

findet. Ein gleiches ist der Fall bei einer Sonate Bassani's vom Jahr 1683. Aber solche Fälle sind doch nur als Ausnahmen zu bezeichnen. In der Regel war der Sonatensatz von Mitte des 17. Jahrhunderts ab drei- oder viertheilig, wobei eine Abwechslung zwischen geradem und ungeradem Takt beobachtet wurde. Eine derartige Anordnung mußte für die nothwendig auf scharf gesonderte Gegensätze hindrängende künstlerische Empfindung ebenso nahe liegen, wie das Alterniren von schnelleren und langsameren Zeitmaßen. Innerhalb dieser allgemeinen und noch überwiegend äußerlich contrastirenden Elemente bewegte sich die Sonatencomposition unter Anwendung contrapunktischer Künste, welche auf das ursprüngliche Vorbild gewisser Vokalcompositionen zurückdeuten, mehrentheils im zwei-, drei-, und vierstimmigen Satz bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Von da ab erfuhr die Sonate eine weitere Durchbildung ihrer einzelnen Theile. Sehr wesentlich wirkte hierbei der Umstand mit, daß dieses Kunstprodukt von dem bezeichneten Zeitpunkt ab für die Klaviercomposition nutzbar gemacht wurde. Und wenn auch die Violinsonate im 18. Jahrhundert nach Corelli's Auftreten durch Tartini inhaltlich noch eine Steigerung erfuhr, so war es doch das erwähnte Tasteninstrument, mit dessen Hilfe der Sonatensatz in fortgesetzter formeller Ausgestaltung endlich jene typisch durchgebildete Struktur erhielt, welche zu allgemeinster tonkünstlerischer Geltung gelangte. Dies bewirkte nach dem einflußreichen Vorgange Domenico Scarlatti's und Philipp Emanuel Bach's der Großmeister Joseph Haydn. Er faßte die bis dahin gewonnenen Errungenschaften der Sonatencomposition zusammen und verwerthete dieselben insbesondere für den ersten, eigentlichen Sonatensatz mit seiner sinnreich gedachten, planvollen Durchführungstheorie.

Wie hoch nun aber auch dasjenige zu veranschlagen ist, was die eben genannten Männer in der angedeuteten Beziehung geleistet haben, das unvergängliche Verdienst, die entwickelungsfähigen Grundlagen zu der in Rede stehenden, für die moderne Instrumental-

1) In Betreff derselben verweise ich auf meine schon mehrfach citirte Schrift: „die Violine im 17. Jahrh.", Bonn bei Cohen.

Digitized by Google

compoſition ſo überaus bedeutſamen und maßgebenden Kunſtform gefunden zu haben, gebührt den Italienern. Sie ſchufen während einer hundertjährigen mühevollen Arbeit jenes wohlgefügte Gerüſt, aus welchem nach deſſen vollſtändigem Ausbau ſchließlich die unvergleichlich ſchönen und erhabenen Wundergebilde deutſchen Geiſtes und Gemüthes, ſo wie deutſcher Phantaſie hervorwuchſen.

Es iſt hier noch zu erwähnen, daß von Mitte des 17. Jahrhunderts ab eine ſorgfältige Unterſcheidung zwiſchen der „Sonata da chiesa“ (Kirchenſonate) und der „Sonata da camera“ (Kammerſonate) üblich war. Die katholiſche Kirche, ſtets darauf bedacht, ihrem Kultus reichen, auf die Sinne berechneten Schmuck und Glanz zu geben, machte in ſpeculativer Weiſe die Künſte ihrem Dienſte unterthan. Skulptur und Malerei waren ihr von jeher tributpflichtig, und noch heute findet man nicht wenig Kirchen in Italien, die eher den Eindruck von reichhaltigen Muſeen, als von Stätten der Gottesverehrung hinterlaſſen. In gleicher Weiſe wurde die Tonkunſt, zunächſt natürlich die Vokalmuſik zur Dienſtleiſtung herangezogen, und als die Inſtrumentalmuſik ihre erſten Entwickelungsſtadien durchlaufen hatte, fügte man auch ſie mit beſonderer Berückſichtigung des Violinſpiels dem muſikaliſchen Theile des Rituale hinzu. So entſtanden allmälig Kirchenſonate und Kirchenconcert, die lange Zeit hindurch einen integrirenden Theil der Meßfeierlichkeit bildeten. Gegen eine derartige Anwendung der ſchönen Künſte iſt, wenn gewiſſe Grenzen innegehalten werden, nichts einzuwenden. Denn die große Maſſe, welche nicht leicht die Fähigkeit beſitzt, ſich aus eigener Kraft zu idealer Betrachtung emporzuſchwingen, wird durch künſtleriſche Medien gemüthlich angeregt und damit zugleich aus den werkeltäglichen Vorſtellungen unmerklich zu andächtiger Stimmung und religiöſer Beſchaulichkeit hingeleitet. Vor allem iſt hierzu aber die Muſik wohlgeeignet.

Wurde ſolchergeſtalt einerſeits die Anwendung der Tonkunſt zu rituellen Zwecken gewinnreich für die Hebung religiöſen Sinnes, ſo war mit derſelben andrerſeits ein weſentlicher Vortheil für die Künſtler ſowohl wie auch für das Publikum verbunden. Die erſteren fanden Gelegenheit, ihre Kräfte in öffentlichen, von allen Ständen be-

Digitized by Google

ſuchten Verſammlungen zu entfalten; das letztere wurde in unbeſchränktem Maße der Annehmlichkeit theilhaftig, ſeinen Geſchmack zu bilden, und die ſolchergeſtalt populariſirte Kunſt des Violinſpiels erwarb ſich zahlreiche Freunde, Förderer und zugleich einen anſehnlichen Zuwachs an jugendlichen, der Pflege des anziehenden Inſtrumentes ſich widmenden Kräften. War die katholiſche Kirche durch die Ausbeutung der bildenden Künſte einem Muſeum vergleichbar, ſo erinnerte ſie in muſikaliſcher Beziehung an einen Concertſaal, ein Verhältnis, das in Italien noch gegenwärtig, wenn auch mehrentheils mit einem ſtarken Beigeſchmack von Profanation fortbeſteht.

Die Kirchenſonate beſtand aus Tonſtücken freier Erfindung in wechſelnder Bewegung und Taktart, und war ihrer Beſtimmung gemäß, die gottesdienſtliche Handlung verherrlichen zu helfen, von feierlich ernſtem, würdevollem Gepräge. Im Zuſammenhange damit ſteht die in ihr vorzugsweiſe zur Anwendung gebrachte ſtrengere contrapunktiſche Geſtaltungsweiſe, welche vereint mit der hier geoffenbarten Idealrichtung den Ausgangspunkt für das höher ſtyliſirte Tonſchaffen der Folgezeit im Gebiete des Inſtrumentalen bildet. Die Kirchenſonate begann in der Regel mit einem breiter ausgeführten Satze lebendigeren Charakters im Viervierteltakt, auf welchen ein ruhig getragenes, gravitätiſches Stück im Tripeltakt folgte. Den Beſchluß machte dann, wenn die Compoſition dreiſätzig war, wiederum ein in bewegterem Tempo gehaltener Satz in meiſt knapper Faſſung. Bei jenen Sonaten, welche aus einer größeren Anzahl von Sätzen beſtanden, waren die einzelnen Theile von kürzerem Umfang, und mitunter ſogar nur einige Takte lang. Der Wechſel von gerader und ungerader Bewegung wurde aber auch hier beobachtet. In den lebhaft gehaltenen Sätzen ſpielte das Fugato eine weſentliche Rolle.

Der Kirchenſonate entgegengeſetzt war die Anordnung der Kammerſonate. Sie diente hauptſächlich zur Cultivirung der verſchiedenen Tanzformen mit ihren Abarten der „Aria“, der „Maſcharata“, des „Ballets“ u. ſ. w. Mehrentheils wurden die in der Kammerſonate zuſammengeſtellten Tonſätze durch ein kurzes Largo oder Adagio eingeleitet, für welches die Bezeichnung „Intrada“ nicht ungebräuchlich war. Eine feſte Ordnung der Tanzſtücke ſcheint erſt allmälig bei

Digitized by Google

der Kammersonate eingeführt worden zu sein. Nach und nach näherte sich dieselbe aber dem Charakter der Kirchensonate dadurch, daß ihr Tonstücke freier Erfindung von ernst gehaltenem Ausdruck einverleibt wurden. Hierdurch gewann die Kammersonate immer mehr Ähnlichkeit mit der Kirchensonate, so daß beide Arten zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts nicht mehr zu unterscheiden waren. Das eigenthümliche Wesen der Kammersonate ging indessen dadurch nicht verloren: sie lebte als „Suite" im 18. Jahrhundert neben der Sonate selbstständig noch eine geraume Zeit hindurch fort.

Die gebräuchlichsten Tänze des 17. Jahrhunderts waren: die Pavane, Corrente, Gagliarde, Giga, Sarabande, Allemande, Volte, Passacaglia, sowie der Brando (franz. Bransle), Passamezzo und Menuet.

Manche dieser Tänze befruchteten nicht allein die frei erfundene Instrumentalcomposition, wie dies z. B. in Betreff des $^{6}/_{8}$- und $^{12}/_{8}$-Taktes der Giga augenfällig ist, sondern gingen auch, nachdem sie einen idealen Zug angenommen hatten, in das Gebiet der höher stylisirten Composition über.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts waren es zunächst die italienischen Meister Massimiliano Neri und Giovanni Legrenzi, welche sich mit dem Sonatensatz befaßten. Sie förderten denselben nicht sowohl mit specieller Beziehung auf das Violinspiel, als vielmehr auf rein musikalische Zwecke. Hier gab es für die Instrumentalcomposition noch viel zu thun, ehe sie höheren künstlerischen Anforderungen zu entsprechen vermochte. Vor allem hatte man auf einen größeren Wohllaut des Zusammenklanges der verschiedenen Stimmen eines Musikstückes das Augenmerk zu richten. Sodann war auch das modulatorische Element einer sorgfältigeren Behandlung zu unterziehen, die Rhythmik mehr zu vermannichfaltigen und der Periodenbau mit Rücksicht auf klare, symmetrische Verhältnisse abzurunden. In diesen Beziehungen erwarb sich namentlich Legrenzi Verdienste. Mit besonderem Geschick behandelte er auch die Chromatik, deren Anwendung in ausgedehnterem Maße übrigens schon von Farina in dessen Sonate „la desperata" für den charakteristischen Ausdruck versucht wurde.

Digitized by Google

Auf Legrenzi folgt eine bedeutende Zahl strebsamer Tonsetzer Oberitaliens, von denen hier nur diejenigen als bemerkenswerth hervorgehoben seien, welche zugleich Violinspieler von Fach waren. Diese sind: Giovanni Battista Vitali, Giovanni Battista Bassani, Giuseppe Torelli, Tommaso Antonio Vitali und Antonio Veracini.

Giov. Battista Vitali, 1644 in Cremona geboren, war Compositionsschüler des Maurizio Cazzati. Dann begann er seine Laufbahn als „Sonatore di Violino da Brazzo", wie er sich selbst auf dem Titel seines ersten gedruckten Werkes nennt, im Orchester der Hauptkirche S. Petronio zu Bologna. Vom 1. Dezember 1674 bis zu seinem am 12. Oktober 1692 erfolgten Tode war er Mitglied der herzoglichen Kapelle in Modena.

Vitali hat als Componist hauptsächlich die Kammersonate cultivirt, und namentlich durch bestimmtere Ausprägung der melodieführenden Stimme, sowie durch klare und gewandte Behandlung der zu seiner Zeit üblichen Tanzformen diese Compositionsgattung vorwärts gebracht. Gleichzeitig ist er als einer der ersten zu bezeichnen, welche die Kammersonate durch Einschaltung größerer, frei erfundener Instrumentalsätze im Styl der Kirchensonate zu bereichern und ihr mehr musikalisches Gewicht zu geben versuchten.

Aber auch für die Kirchensonate selbst ist er nicht ohne Bedeutung durch das Streben nach charakteristischem, theilweise schon vom conventionellen Zwange sich befreiendem Ausdruck.

In derselben Richtung, aber mit noch mehr Erfolg war Giovanni Battista Bassani, geb. gegen 1657 in Padua, gest. 1716, als Instrumentalcomponist thätig. Dieser Künstler fordert unsere besondere Aufmerksamkeit als Lehrer Corelli's, des ersten epochemachenden Violinmeisters.

Bassani bildete sich unter Anleitung des Franziskanerpriesters und Operncomponisten Castrovillari in Venedig, wurde zunächst Organist und Musikmeister der Ordensbruderschaft „della morte" in Modena, alsdann Musikdirektor an der Basilika S. Petronio zu Bologna und endlich 1685 Kapellmeister in Ferrara, wo er starb. Durch seine vielseitige compositorische Thätigkeit — er war auch im vokalen Gebiet als Tonsetzer vielfach thätig — hatte er sich unge-

Digitized by Google

wöhnliche Gewandtheit ſowohl im ſtrengen, wie im freien Styl angeeignet, die auch ſeinen Inſtrumentalwerken eigen iſt und ſich namentlich in den Allegroſätzen durch klare, ſaubere und abgerundete Geſtaltungsweiſe offenbart.

Es exiſtiren zwei Inſtrumentalwerke Baſſani's im Druck, von denen das eine der Kammer- und das andere der Kirchenſonate gewidmet iſt. Nach beiden Richtungen hin tritt er nicht bahnbrechend oder auch nur erweiternd auf. Vielmehr bewegt er ſich in den Grenzen der Überlieferung. Allein die Behandlung des Ganzen, ſo wie die organiſche Durchbildung des Detail, läßt eine höhere Stufe der Meiſterſchaft gegen die Vordermänner erkennen. Baſſani war ein ſehr geſchickter Violinſpieler, wie denn auch ſeine Behandlung der Geige durchaus ſachgemäß iſt, ohne ſich indeſſen in techniſcher Beziehung auszuzeichnen.

Mehr war dies bei Giuſeppe Torelli der Fall. Im Beſitz einer natürlich ungezwungenen Geſtaltungsgabe, ſchuf er eine ziemlich große Reihe von Werken, in denen die Technik des Violinſpieles einen bedeutenden Schritt vorwärts thut. Und dies nicht allein im Paſſagen-, ſondern auch im doppelgriffigen und ſogar im accordiſchen Spiel. Hierin zeigt er unverkennbar eine entſchiedene Überlegenheit über die vorhergehenden Meiſter, zugleich aber auch eine bravourmäßige, virtuoſiſch gefärbte Tendenz, ohne jedoch ebenſowenig, wie ſeine Vordermänner die von Uccellini gezogene Grenze des tonlichen Umfanges der Geige zu überſchreiten.

Auch in anderer Beziehung bereicherte Torelli die Violincompoſition. Er hatte den glücklichen Gedanken, die überkommene „Sonata“ für mehrſtimmige Sätze zu verwerthen, in denen die Violine auf obligate Art dominirend aus dem Enſemble hervortritt. Hiermit war das Inſtrumentalconcert gewiſſermaßen als Gegenſtück zu dem lange ſchon vorher beſtandenen Vokalconcert gegeben.

Für dieſe ſeine Erzeugniſſe führte Torelli den Namen Concerti ein. Schon 1686 veröffentlichte er als Opus 2 ein „Concerto da camera“ (Kammerconcert) für zwei Violinen und Baß, und außerdem ein „Concertino per camera“ für eine Violine und Baß, letzteres ohne Angabe der Jahreszahl und des Druckortes.

Seine bedeutendſten in dieſe Kategorie gehörenden Arbeiten ſind aber die ſogenannten „Concerti grossi“, welche ein Jahr nach dem Tode ihres Autors als Op. 8 erſchienen. Der Inhalt dieſes Werkes beſteht aus zwölf Nummern, von denen die eine Hälfte für eine Sologeige mit Begleitung von zwei Ripienviolinen, Bratſche und Baß oder einer großen Laute (arcileuto) und Orgel, die andere dagegen für zwei Soloviolinen mit dem gleichen Accompagnement geſetzt iſt. Mit dieſen Concerten wurde Torelli der Vorläufer für die gleichartigen Compoſitionen Corelli's, Vivaldi's und Tartini's.

Seine anderweiten Compoſitionen ſind: eine 1686 erſchienene Sonatenſammlung für zwei Violinen und Violoncello nebſt beziffertem Baß, ein im folgenden Jahre veröffentlichtes Heft „Sinfonien“ zu 2, 3 und 4 Streichinſtrumenten und Orgel (Op. 3) nebſt Concerten zu 4 Stimmen (Op. 5) und eine Sammlung „Concerti musicali“ für Streichquartett und Orgel, welche 1698 als Op. 6 edirt wurde. Dieſe Arbeiten waren, wie die Betheiligung der Orgel ergiebt, für die Kirche beſtimmt.

Torelli hat auch Kammerſonaten für Violine geſchrieben. Dieſelben entſprechen ihrer Beſchaffenheit nach ganz dem Modus der Kirchenſonate und enthalten daher keine Tänze mehr, ſondern nur noch Muſikſtücke freier Erfindung im langſamen und bewegten Zeitmaß. Dieſe Umgeſtaltung der Kammerſonate, zu welcher Giov. Battiſta Vitali die erſten Verſuche machte, wurde von den tonangebenden Meiſtern des 18. Jahrhunderts adoptirt.

Aus Torelli's Schaffen geht hervor, daß dieſer Künſtler einen lebhaft vordringenden Geiſt beſaß, der für die Fortſchritte des Violinſpiels und der ſpecifiſchen Violincompoſition ungewöhnlich einflußreich wurde. Seine Werke, die den wohlgeübten, gewandten Contrapunktiſten erkennen laſſen, ſind, wenn auch keineswegs von tieferem Gehalt, ſo doch von eigenthümlichem, und dabei ſtets natürlich fließendem Ausdruck. Die aus Scalen und Accorden abgeleitete Figuration iſt lebendig, ſchlank und von rhythmiſcher Beſtimmtheit, ſelbſtverſtändlich alles dies immer im Geiſt und Geſchmack ſeiner Zeit. Die langſamen Sätze ſtehen gegen die ſchnellen zurück. Sie ſind meiſt kurz und, wie es ſcheint, nur des äußeren Gegenſatzes halber da.

Offenbar wußte der Tonſetzer hier noch eben ſo wenig, wie die allermeiſten ſeiner Zeitgenoſſen, etwas Beſonderes auszuſprechen.

Gegen Mitte des 17. Jahrhunderts in Verona geboren, trat Torelli im September 1686 als „suonatore di Violetta“ in die Kapelle der S. Petronio-Kirche zu Bologna ein. Von 1689 ab wirkte er bei der Tenor-Viola und nach dieſer Zeit zugleich auch als Violinſpieler in demſelben Orcheſter mit. Von 1703 bis zu ſeinem 1708 erfolgten Tode war er Concertmeiſter am markgräflichen Hof zu Ansbach.

Torelli gehört zu den italieniſchen Violinmeiſtern, die theils durch ſchöpferiſches Wirken, theils durch unmittelbare Lehre einen weſentlichen Einfluß auf die Entwickelung deutſchen Geigenſpieles ausgeübt haben. Es wird deshalb noch weiterhin ſeiner zu gedenken ſein.

Eine wie beachtenswerthe Erſcheinung neben Torelli der Bologneſer Geiger Tommaſo Vitali war, iſt aus einer variirten Ciaccona[1]) desſelben zu entnehmen. In dieſem Tonſatz äußert ſich ein durch gehaltvolle Stimmung und geiſtreiche Behandlung gekennzeichnetes Schaffen, das ſeinen Schwerpunkt in dem harmoniſch Modulatoriſchen findet. Aus dem kurzen, ſcharf rhythmiſirten Thema iſt eine Reihe contraſtirender Variationen entwickelt, deren ornamentale Figuration keineswegs als äußerliche virtuoſe Zuthat, ſondern vielmehr als charakteriſtiſch geartete Entwickelungsglieder des Grundgedankens erſcheinen. Dieſes Erzeugnis erſcheint als ein bemerkenswerther Vorläufer der bekannten Bach'ſchen Ciaconna für Violine Solo, die uns freilich erſt die Tiefen des tondichteriſchen Vermögens vollſtändig erſchließt.

Die tüchtige muſikaliſche Bildung, welche T. Vitali beſaß, wird auch durch deſſen Kirchenſonaten bezeugt, von denen ein Heft mit

1) Dieſes Muſikſtück iſt in der von Ferd. David bei Breitkopf und Härtel herausgegebenen „Hohen Schule des Violinſpiels“ mitgetheilt. Die Abweichungen der David'ſchen Bearbeitung vom Original ſind freilich, gleich wie bei den meiſten anderen in der genannten Sammlung befindlichen Compoſitionen, theilweiſe erheblich. Doch kann man ſich danach trotzdem ein annähernd richtiges Bild von Vitali's Schreibweiſe machen.

Digitized by Google

zwölf Nummern als Op. 1 im Jahre 1693 zu Modena erschien. Gegen Mitte des 17. Jahrhunderts in Bologna geboren, gehörte er dem dortigen Orchester von S. Petronio als Violinist an und war dann später eine Zeit lang als Führer der Hofkapelle zu Modena thätig. Er soll viele gute Schüler gebildet haben. Doch wird von diesen nur nahmhaft gemacht:

Girolamo Nicolo Laurenti, der Sohn des zu seiner Zeit angesehenen, 1644 in Bologna geborenen und gleichfalls im Orchester von S. Petronio angestellten Violinisten und Tonsetzers Bartolomeo Girolamo Laurenti. Vor Vitali's Unterricht genoß er denjenigen Torelli's. Nach Beendigung des musikalischen Studiums trat er als Violinist in das Orchester der Kathedrale seiner Vaterstadt Bologna. Er starb hier am 26. December 1752. An Compositionen veröffentlichte er 6 Kirchenconcerte für Streichinstrumente und Orgel. Sein Vater gab eine gleiche Anzahl von Concerten (1720) und außerdem (1691) Kammersonaten für Violine und Violoncello als Op. 1 heraus.

Auch ein Florentiner Violinist zeichnete sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aus: Antonio Veracini. Er war im Dienste der Großherzogin Vittoria von Toscana und veröffentlichte zwei Sonatenhefte für die Kirche und eines für die Kammer, letzteres im Jahr 1696. Veracini zeigt sich in diesen Compositionen als ein Tonsetzer von Begabung und tüchtiger Bildung. Sein Styl ist edel, vornehm und gewählt, nicht nur in den Allegrosätzen sondern auch namentlich in den Stücken langsamer Bewegung, in denen bis dahin immer nur ausnahmsweise erst eine klar gegliederte Periodisirung und ausdrucksvollere Melodik zum Vorschein gekommen war. Veracini's Kammersonaten sind durchaus, wie diejenigen Torelli's, nach Art der Kirchensonate gehalten. Im Hinblick auf dieselben gehört er zu den wenigen Vertretern der Instrumentalcomposition jener Tage, welchen es um eine ernste, gediegene Richtung, auch in der weltlichen Musik, zu thun war.

Die Wirksamkeit der so eben betrachteten, und mancher andern hier nicht erwähnten Meister liefert den Beweis, daß das italienische Violinspiel in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts schon

Digitized by Google

allgemeinere Vertretung gefunden hatte. Durch die leicht begreifliche Bevorzugung, welche die Geige nicht lange nach ihrer Einführung in die Musikpraxis von Seiten der Tonsetzer vor dem bisher für die melodieführende Stimme benutzten Cornet (Zinken) gefunden, war derselben eine herrschende Stellung im Orchester zugefallen. Dieser Umstand konnte nur günstig auf Pflege und Verbreitung des schnell zu Beliebtheit gelangten Instrumentes wirken. Nun fanden sich auch bald Fachmänner, welche mit mehr oder weniger Erfolg bemüht waren, die durch Cultivirung des Sonatensatzes gewonnenen Resultate für die Geigencomposition zu verwerthen. Nach dem Auftreten Farina's in Mantua und Uccellini's in Parma thaten sich fast gleichzeitig Florenz, Bologna, Modena und Padua durch angesehene und einflußreiche Persönlichkeiten im Gebiete der Instrumental- und zugleich auch der Violincomposition hervor. Unter diesen Städten nahm Bologna unbestritten den ersten Rang ein: es glänzte zum zweiten Male, wie schon früher durch seine Malerschule, so jetzt für eine geraume Zeit durch sein Musikleben. Den Mittelpunkt desselben bildete die 1666 gegründete „Accademia filarmonica", deren Mitglied oder gar Präsident zu sein für eine besondere Auszeichnung galt. Viele der besten Musiker des damaligen und späteren Italiens gehörten ihr an, namentlich wenn sie in Bologna selbst lebten, und als der Pater Martini (geb. 1706, gest. 1784), durch seine theoretische Gelehrsamkeit die altberühmte Metropole akademischer Bildung zu einem tonkünstlerischen Areopag Europa's erhoben hatte, dem sogar Mozart sich unterwarf, stand Bologna auf der Höhe seines musikalischen Ansehens. Außerdem hatte der Ort längere Zeit hindurch neben Venedig Bedeutung durch den schwunghaft betriebenen Notendruck, welchen demnächst, wie hier vorgreifend bemerkt sei, Amsterdam, London und Paris, auch namentlich in Betreff der Violinliteratur, an sich rissen.

Geigenspiel und Geigencomposition waren nun in Italien so weit vorgeschritten, daß sich für diese Kunstzweige förmliche Centralpunkte bilden konnten, die von einheimischen und auswärtigen Talenten aufgesucht wurden, um die befruchtende Lehre eines bestimmten, epochemachenden Meisters hinauszutragen in die weite Welt. Den Reigen eröffnete hier

Digitized by Google

Die römiſche Schule,

deren Stifter Arcangelo Corelli iſt. Wer ſich eine annähernde Vorſtellung von dem hohen Anſehen machen will, in welchem Corelli bei ſeinen Zeitgenoſſen, und namentlich bei römiſchen Kunſtmäcenen ſtand, mag uns für einen Augenblick in das Pantheon zu Rom, dieſen durch den päpſtlichen Stuhl zu einer modernen Kirche und Ruhmeshalle umgewandelten heidniſchen Tempel folgen. Hier ruhen links vom Eingange, neben Rafael's Aſche, die irdiſchen Überreſte des beinahe vergötterten Violinmeiſters, dem man die überſchwenglichen Epitheta „Princeps musicorum“, „Maestro dei Maestri“ und „virtuosissimo di Violino e vero Orfeo di nostri tempi“ beilegte. Dort iſt Corelli's Gedächtnis für die Nachwelt auf einer Marmortafel mit vergoldeter Schrift alſo verewigt:

D. O. M.
Arcangelo Corellio e Fusignano Philippi Wilhelmi Comitis
Palatini Rheni S. R. J. Principis ac Electoris Beneficentia
Marchioni de Ladensbourg
Quod Eximiis Animi Dotibus
Et incomparabili in Musicis Modulis Peritia
Summis Pontificibus apprime carus
Italiae atque exteris Nationibus Admirationi fuerit
Indulgente Clemente XI P. O. M.
Petrus Cardinalis Ottobonus S. R. E.
Vic. Can.
Et Galliarum Protector
Liiristi Celeberrimo
Inter Familiares suos jam diu adscito
Ejus Nomen Immortalitati commendaturus
M. P. C.
Vixit annos LIX. Mens X. Dies XX.
Obiit VI Id. Januarii Anno Sal. MDCCXIII.

An dieſer geweihten Stelle wurde der Jahrestag ſeines Todes ſo lange feierlich begangen, als noch ein Schüler Corelli's in Rom vorhanden war. Dieſem fiel dabei das Ehrenamt zu, die zu Gehör

Digitized by Google

gebrachten ausgewählten Compositionen seines Meisters nach den überkommenen Traditionen zu leiten. Man sieht, es hatte sich ein förmlicher Corelli-Cultus ausgebildet. Derselbe mag unserer Zeit einigermaßen übertrieben erscheinen, da es doch nur ein Violinspieler war, dem er galt. Allein es darf ruhig ausgesprochen werden: Corelli's Mitlebende würdigten seinen Genius ganz richtig. Sie erkannten, daß er ausübend und schaffend der Geige die höhere Weihe des Kunstadels verliehen hatte. Mit echt künstlerischem Sinn normirte er Violinspiel und Violinsatz in den wesentlichsten Grundzügen und hinterließ dadurch der musikalischen Welt eine sichere Basis, auf welcher die weitere Entwickelung dieser Sonderkunst Schritt vor Schritt erfolgen konnte.

Corelli hatte den Beruf zu erfüllen, die Thätigkeit der Vertreter seines Faches während eines vollen Jahrhunderts abzuschließen und zu krönen. Nicht bahnbrechend und neugestaltend trat er auf. Ihm fiel die Aufgabe zu, das verwerthbare Material der überkommenen Instrumental- und Violincomposition in eklektischer Weise zusammenzufassen, und für höher stylisirte Hervorbringungen zu verwerthen, welche zugleich eine methodische Behandlung des Geigensatzes und mithin auch des Geigenspieles darboten. Dadurch nahm er einen Standpunkt ein, der ihm die ehrenvolle Anerkennung seiner Zeitgenossen als „Maestro dei Maestri“ eintrug.

Es darf nicht übersehen werden, daß schon in Bassani's, Torelli's und Antonio Veraccini's Werken sich einzelne Tonstücke finden, welche Corelli's wohl werth und würdig wären. Was indessen diesen Meister vor jenen auszeichnete, ist ein durch den Verkehr mit bedeutenden Künstlern und hervorragenden Kunstliebhabern genährtes und geläutertes Schönheitsgefühl. Und diese, für einen schöpferischen Geist so unerläßliche Eigenschaft, welche sich durch Adel des Sinnes und Vornehmheit des Ausdrucks namentlich in den späteren Arbeiten Corelli's kundgiebt, ist es wohl zumeist, wodurch er unter seinen gleichzeitigen Berufsgenossen eine ausgezeichnete und dominirende Stellung behauptete.

Corelli's schöpferische Thätigkeit ist uns in sechs verschiedenen Werken aufbewahrt. Das erste derselben wurde 1683 in Rom unter

Digitized by Google

dem Titel: „XII Sonate a trè, due Violini e Violone, col Basso per l'Organo“ als Op. I veröffentlicht. Der Satz ist zur Hauptsache normal, indeß ebensowenig schon ausgezeichnet durch bedeutsamen Inhalt, wie durch völlige Selbstständigkeit. Ein Anlehnen an die Vorgänger, namentlich an Bassani, seinen Lehrmeister, ist unverkennbar. Doch tritt überall Corelli's Eigenthümlichkeit hervor, sich einfach und klar auszudrücken. Dabei ist aber die Schreibweise noch nicht ganz frei von unschönen Fortschreitungen der Stimmen und einzelnen Härten des Zusammenklanges.

In seinem ersten Werk neigt sich der Meister vorwiegend zur viersätzigen Formgebung, die allerdings, wie wir sahen, schon vor ihm neben der dreisätzigen Anordnung gebraucht worden war, während sonsthin der Sonatensatz ab und zu noch zwischen einer größeren oder kleineren Anzahl von Theilen unstät hin- und hergeschwankt hatte. In der Regel ist in seinen Erzeugnissen die Folge: Adagio, Allegro, Adagio, Allegro. Mitunter sind die beiden ersten Sätze auch Allegro's. Andrerseits kommt es aber auch wieder vor, daß die drei ersten Stücke im langsamen Tempo stehen, und nur der letzte ein schnelles Zeitmaß hat. Eine Ausnahme von der Vierzahl macht die siebente Sonate. Sie hat drei Theile, nämlich: Allegro, Adagio, Allegro. Sämmtliche 12 Nummern des Werkes gehören der Kirchensonate an.

Das zweite, der weltlichen Instrumentalmusik gewidmete Werk hat den Titel: „XII Sonate da camera a trè, due Violini e Violone o Cembalo, in Roma 1685.“

In demselben behandelt Corelli hauptsächlich Tanzformen. Meist sind drei Tänze mit einem voraufgehenden Präludium (Largo oder Adagio) zu einem Ganzen verbunden. Einige Sonaten weichen jedoch hiervon ab. Die erste derselben besteht aus einem Präludium, welchem Allegro, Corrente und Gavotte folgen. In der zweiten finden sich drei Stücke: Allemande, Corrente und Giga. Die dritte enthält: Präludio (Largo), Allemande (Allegro), sodann ein Adagio freier Erfindung und zum Schluß eine zweite Allemande. Noch abweichender ist die zwölfte Sonate gestaltet. Sie besteht aus einer Ciaccona und einem längeren Allegro, welches sich mit Beziehung auf den Einleitungssatz als eine freie Anwendung der Variationenform erweist.

Digitized by Google

Aus dieſem Werke geht hervor, daß Corelli in demſelben noch den von Giov. Battiſta Vitali eingenommenen Standpunkt inſofern feſthält, als er in der Kammerſonate Tanzformen mit Tonſätzen freier Erfindung vermiſcht, was aber bei ihm zugleich zu anderen, neuen Verſuchen hinſichtlich der Zuſammenſtellung verſchiedenartiger Tonſätze führt. Wenn Corelli hier noch nicht dem von Torelli und Veracini in Betreff der Kammerſonate gegebenen Beiſpiel folgt, ſo dürfte es ſich daraus erklären, daß ſein zweites Werk vor die fraglichen Erzeugniſſe jener Männer fällt. Denn in einem Theil ſeiner 1700, alſo 15 Jahre ſpäter erſchienenen Solo-Violinſonaten macht Corelli von der für die Kammerſonate erzielten gewinnreichen Neuerung Gebrauch.

Seine beiden folgenden Sonatenſammlungen gab Corelli unter den Titeln heraus:

„Sonate da Chiesa a trè. due Violini e Violone, o Arcileuto, col Basso per l'Organo. opera terza, in Modena 1689“ und

„Sonate da Camera a trè, due Violini e Violone, o Cimbalo da Arcangelo Corelli, opera quarta, in Bologna 1694“.

Jedes dieſer Werke enthält wiederum 12 Sonaten. Sie ſind ihrer formellen Beſchaffenheit nach weſentlich den in Op. 1 und 2 vereinigten Sonaten entſprechend. Aber die Art der Schreibweiſe zeigt in allen Beziehungen ſchon eine feinere, gereinigtere Durchbildung. Es iſt der reife, mit bewußter Meiſterſchaft waltende Künſtler, der nunmehr, befreit von den Feſſeln des Schulzwanges, zu uns ſpricht. Dies geht auch insbeſondere aus der Behandlungsweiſe der Tanzformen hervor. Sie erſcheinen theilweiſe nicht mehr in ihrer urſprünglichen Bedeutung, ſondern nehmen, namentlich wo ſie in breiterer formeller Geſtaltung auftreten, einen idealen Charakter an. Dieſe ſtylvollere Behandlung des Tanzes, welche ſchon durch Giov. Battiſta Vitali einigermaßen vorbereitet war, nähert ſich entſchieden dem Weſen der höheren Inſtrumentalmuſik, und deutet auf jene, ſchon hervorgehobene Wechſelwirkung zwiſchen der Kirchen- und Kammerſonate hin, die eine gegenſeitige Befruchtung beider Arten zur Folge hatte.

Verlieh die weltliche Instrumentalmusik der kirchlichen einerseits eine Bereicherung der Rhythmik, so wurde dagegen andererseits die ideale Tongestaltung der Kirchensonate maßgebend für die Kammersonate. Sie hatte sich nach und nach Tonsätze zugeeignet, deren Beschaffenheit an die „Musica sacra“ erinnerte. Dies wirkte auf die Behandlung gewisser Tanzformen zurück, welche dem Ausdrucke nach möglichst in Einklang mit den neben ihnen stehenden Musikstücken freier Erfindung zu bringen waren, wodurch sie veredelt und zu Charakterstücken erhoben wurden. So wird z. B. die Allemande in Corelli's zweitem und viertem Werk nicht allein in breiterer, obwohl immer zweitheiliger Form, sondern auch auf ganz verschiedenartige, einander scharf entgegengesetzte Weise behandelt. In der zweiten Sonate (Op. 2) erscheint sie als Adagio, in der dritten als Allegro und als Presto, in der sechsten wiederum als Largo u. s. f.

Nach Prätorius [1]) war die Allemande „nicht so fertig vnd hurtig, sondern etwas schwehrmüthiger vnd langsamer, als der Gaillard“. Dies paßt nicht mehr zu den mannichfachen Abstufungen des langsamen und schnellen Zeitmaßes, in welchen Corelli sich ergeht. Überdies hat auch der Charakter dieser Tonstücke, von denen nur der Rhythmus noch eine Reminiscenz an den Ursprung giebt, nichts Tanzartiges mehr.

Ähnlich verhält es sich mit den Sätzen, welche „Tempo di Gavotta“ überschrieben sind. Es ist nicht mehr der Tanz in seinem ursprünglichen Wesen, sondern ein in Bewegung und Rhythmus an denselben erinnerndes, höher stylisirtes Tonbild.

Dieselbe Erscheinung wiederholt sich in den Suiten Bach's und Händel's, sowie später in den Instrumentalwerken Haydn's und Mozart's, hier insbesondere bezüglich der Menuett.

Corelli's fünftes Werk: „Sonate a Violino e Violone o Cembalo, a Roma 1700“, welches zwölf Kammersonaten für Violine solo enthält, zeigt ganz in ähnlicher Weise, wie die vier ersten Sonatenwerke des Meisters, die Formgebung der kirchlichen sowohl, als

1) Syntagma mus. Theil III, Abthl. 2, S. 25.

Digitized by Google

auch der weltlichen Instrumentalmusik. Die ersten 6 Sonaten in viertheiliger Bildung (nur die sechste Sonate enthält als fünften Theil eine „Follia“ mit 16 Variationen) [1]) sind nach dem Modus der Kirchensonate, die übrigen dagegen nach dem der früheren Kammersonate gestaltet. In der ersten Hälfte dieser Sammlung tritt also Corelli, dem Beispiel Torelli's und Ant. Veracini's folgend, nun auch für die Umbildung der Kammersonate nach Maßgabe der Kirchensonate entschieden ein. Dabei legt er aber den Schwerpunkt der Composition in die Violinstimme. Die bisherige polyphone Bildweise des Sonatensatzes zeigte das Prinzip der möglichsten Gleichberechtigung aller Stimmen, wodurch der Violine eine coordinirte Stellung zugewiesen war. Die Geige, in eine erste und zweite eingetheilt, erschien nur insofern bevorzugt, als sie führend und leitend auftrat. Die ersten Versuche im Sonatenfache für eine Violine allein mit Baß, denen wir bei Farina und Fontana begegneten, zeigen dasselbe Prinzip: Beide Stimmen halten sich bis zu einem gewissen Grade das Gleichgewicht, und concertiren, so zu sagen, miteinander. Auch in Veracini's Kammersonatenwerk (Op. 3) ist noch durchaus dieser Standpunkt festgehalten. Uccellini macht hiervon in seinen Violinsonaten mit einfacher Baßbegleitung eine Ausnahme, und nach ihm, wenn auch nur theilweise, Torelli. Diesen beiden nun schließt sich Corelli an, indem er die Violinpartie in seinem fünften Werk gleichfalls bevorzugt, wodurch der Baß in ein mehr untergeordnetes, begleitendes Verhältnis tritt. Hiermit war die eigentliche Solo-Violinsonate gegeben und zugleich die entschiedene prinzipielle Ausscheidung des spezifischen Violinsatzes (ähnlich wie in Torelli's Concerti grossi) innerhalb des Gebietes der Instrumentalcomposition vollzogen.

Corelli's Solo-Sonaten behaupten in Betreff ihres, von tieferem künstlerischen Ernst beseelten Gehaltes und einer stylvolleren Behandlung der Geige, unbedingt den Vorrang vor den früheren gleichartigen Produktionen.

Dasselbe gilt auch hinsichtlich des sechsten und letzten Werkes Corelli's: „Concerti grossi con due Violini e Violoncello di

[1] Von Ferd. David in freiester Bearbeitung herausgegeben.

concertino obligati a due altri Violini. Viola e Basso di concerto grosso ad arbitrio che si potranno radoppiare, Roma, Decembre 1712". Die Dedikation an den Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz ist vom 3. December 1712 datirt.

Die in dieser Sammlung vereinigten Musikstücke entstanden ohne Zweifel auf Anregung der Torelli'schen „Concerti grossi", welche bereits 1709, also drei Jahre vor den gleichnamigen Compositionen Corelli's im Druck erschienen. Es sind acht Kirchen- und vier Kammerconcerte, deren Gestaltung zur Hauptsache auf der damals üblichen Anordnung beruht. Die vier Kammerconcerte bestehen demgemäß aus einer Zusammenstellung von Tanzformen und Tonsätzen freier Erfindung. Unterscheiden sich mithin die „Concerti grossi" hinsichtlich ihrer äußeren Erscheinung nicht von der zwei-, drei- und vierstimmigen „Sonata" jener Periode, so erhalten sie doch etwas Eigenartiges durch die schon von Torelli bewirkte Einführung von Solo- und Ripienstimmen. Diese Anordnung ist aber bei Corelli wesentlich abweichend von Torelli's Behandlungsweise der obligaten und accompagnirenden Instrumente. Nicht um Solostimmen mit untergeordneter Begleitung, sondern um drei concertirende Partien, vertreten durch zwei Violinen und ein Violoncello, mit Hinzufügung einer harmonieergänzenden Bratsche, handelt es sich in Corelli's Concerten. Die beiden Ripiengeigen sind nur im Tutti beschäftigt, gehen dann aber fast immer im strengen Unisono mit den Solostimmen. Der Satz ist daher im Wesentlichen vierstimmig. Nur in vereinzelten Fällen und vorübergehend sind die Violinen in den Ripienstimmen anders geführt als die entsprechenden Soloinstrumente, wodurch sich denn stellenweise eine sechsstimmige Behandlung ergiebt. Der „Continuo" führt die einfachen Fundamentalbässe aus.

So entfaltet sich ein wechselndes Tonspiel zwischen zwei und drei Solostimmen und dem Ensemble, ohne daß es zu einem absoluten Dominiren der obligaten Instrumente kommt. Dem zur Anwendung gebrachten Style gemäß erscheint vielmehr Alles musikalisch gleichberechtigt. Einfachheit, Schlichtheit und klare, folgerichtige Bestimmtheit ist ein Grundzug dieser Musik. Aber dabei hat sie zugleich etwas vornehm Pathetisches, eine gewisse Größe, die in dem ernst ge-

Digitized by Google

messenen Schritt kräftig gesunder Tonfolgen sich ausspricht. Freilich verbindet sich damit nicht selten eine an Monotonie streifende Stabilität des Ausdrucks, die sowohl in der engbegrenzten Modulationsmanier, wie auch in dem oft gleichartigen Metrum des Periodenbaues fühlbar wird. Eine wechselreichere Mannichfaltigkeit in diesen Beziehungen herbeizuführen, war der sich anschließenden Epoche vorbehalten.

Genau betrachtet, ist hier die Basis zu orchestraler Schreibweise gelegt. Corelli's mehrstimmiger Instrumentalsatz im sogenannten „Concerto grosso" wurde in der That maßgebend für die nächste Folgezeit. Er erinnert bisweilen stark an Händel's Orchesterstyl. Dieser große Meister trat während seines längeren römischen Aufenthaltes in nahe Beziehung zu Corelli, und es ist unverkennbar, daß er dessen methodisch normale Behandlung des Streichquartetts in sich aufnahm, um sie, seiner eminenten künstlerischen Begabung entsprechend, in gesteigerter Wirkung für die eigene schöpferische Thätigkeit zu verwerthen.

Die Formgebung der Corelli'schen Compositionen zeichnet sich durch Bestimmtheit und plastische Klarheit aus. Dies ist jedoch nur im Allgemeinen zu nehmen. Die allmälige Detailausbildung der einzelnen Sonatentheile, insbesondere aber die des ersten Satzes blieb der Folgezeit überlassen und war, wie schon erwähnt wurde, vorzugsweise das Werk der deutschen Tonmeister. Nichts desto weniger hat sich auch Corelli ein Verdienst um den Sonatensatz erworben, und zwar durch die klare, übersichtliche Struktur der einzelnen Tonstücke, sowie durch den edlen, vornehmen Ausdruck, namentlich in den Adagio's. Auch den Allegrosätzen ist meist gehaltene Würde eigen, die ein Grundzug von Corelli's Wesen sein mochte, doch treten sie inhaltlich gegen die langsamen Stücke zurück. Theilweise bestehen sie in einer rhythmisch belebten Figuration, die, ähnlich wie bei allen seinen Vorgängern, indessen nicht mehr in demselben Grade etüdenartig ist. Dies gilt jedoch nur von den Tonsätzen freier Erfindung und nicht von den Tänzen, bei denen der Tonsetzer weit mehr sein Augenmerk auf eine angemessene Handhabung der Rhythmik, als auf die wenig dabei in Betracht kommende Figuration zu richten hatte.

Digitized by Google

Eine besonders hervorstechende Seite der späteren Corelli'schen Musik beruht in dem Wohllaut der Klangwirkung. Der Meister kannte sein Instrument gründlich; er schrieb, auf die damals, mit vereinzelten Ausnahmen ziemlich allgemein üblichen drei ersten Lagen sich beschränkend, aus der Natur desselben heraus, und erhob es durch seine breite, getragene und schön empfundene Cantilene zu einer Repräsentantin des Gesanges. Es ist freilich bei ihm noch nicht die Melodik der späteren Meisterzeit anzutreffen, die in ihrer individuellen und zugleich mannichfaltigen Ausprägung völlig andere Kunstziele verfolgt. Corelli's Musik hat einen etwas ascetisch spiritualistischen Zug von monotoner Färbung, der mit dem Kirchenton seiner Zeit zusammenhängt und mehr oder weniger auch bei allen anderen damaligen Instrumentalcomponisten durchschimmert.

Corelli war während seines mehr als dreißigjährigen römischen Wirkens in der Lage, beide Seiten seiner Kunst, die kirchliche und weltliche, zu allgemeinster Geltung zu bringen. Seine Leistungen, die sich mit seinem Kunstgeschmack und einer liebenswürdigen, durch Anspruchslosigkeit und Sanftmuth ausgezeichneten Persönlichkeit verbanden, hatten ihn bald zum bevorzugten Liebling auserwählter künstlerischer und gesellschaftlicher Kreise gemacht. Er unterhielt ein enges freundschaftliches Verhältnis zu den Malern Cignani und Maratti, mit deren Hilfe er seine leidenschaftliche Vorliebe für Gemälde durch allmälige Erwerbung einer werthvollen Bildersammlung befriedigte. In der vornehmen Gesellschaft war der kunstsinnige Cardinal Pietro Ottoboni sein Hauptgönner und Freund. In dem Palast desselben hatte er bis zum Tode sein Domicil und dort ließ er auch vorzugsweise sein allgemein bewundertes Spiel ertönen, dessen Zartheit und Anmuth von den Zeitgenossen ausdrücklich gerühmt wird.

Ottoboni war der einflußreichste und mächtigste Beschützer der Tonkunst im damaligen Rom. Sein Haus, gewissermaßen der musikalische Mittelpunkt der Weltstadt, mußte für den Mangel tonkünstlerischer Gemeinpflege entschädigen. Crescimbeni, Mitbegründer der arkadischen Akademie, deren Ehrenmitglied bekanntlich auch Goethe während seines römischen Aufenthaltes wurde, berichtet, daß im Palaste des Prälaten jeden Montag eine musikalische Produktion

Digitized by Google

ſtattfand, wobei Direktion und Soloſpiel ein für allemal Corelli zufielen. Das Orcheſter beſtand aus den beſten Muſikern der Stadt und die Vokalpartien wurden von Mitgliedern der ſixtiniſchen Kapelle ausgeführt, deren oberſter Chef Ottoboni war. Die bald zu hohem Rufe gelangten Montagsmuſiken des Cardinals bildeten natürlich auch einen Hauptanziehungspunkt für fremde Künſtler, und ſo konnte es nicht fehlen, daß Händel, der unerreichte Heros des bibliſchen Oratoriums, eine Zierde dieſes Kunſttreibens wurde, nachdem er in Rom heimiſcher geworden war. Der biedere, urkräftige Deutſche gerieth indeſſen mit Corelli bei einer der Zuſammenkünfte in einen Conflikt, deſſen mögliche Conſequenzen nur durch des Italieners mild verſöhnliches Benehmen vermieden wurden. Händel führte nämlich in einer der Ottoboni'ſchen Akademien die Ouvertüre zu ſeiner Oper „il Trionfo del Tempo“ auf, und da Corelli die Violinpartie nicht zur Zufriedenheit des Componiſten interpretirte, riß dieſer demſelben, heftig wie er war, die Violine aus der Hand, um die von ihm intentionirte Vortragsweiſe durch Vorſpielen anzudeuten. Corelli's Antwort war: „Ma, caro Sassone, questa Musica è nel stile Francese, di ch'io non m'intendo“. In dieſen mild abwehrenden Worten des Meiſters offenbart ſich auf ſchöne Weiſe die Kundgebung einer Beſcheidenheit, die den Mann von Würde nur das in Anſpruch nehmen läßt, was ihm gebührt. Sie beruht im Grunde auf dem Gefühl, welches Corelli beſtimmte, bei anderer Gelegenheit freundlich ſeine Violine aus der Hand zu legen, als ſich während ſeines Spieles eine Converſation vernehmen ließ, indem er, befragt, warum er aufhöre, erklärte, „er beſorge die Unterhaltung zu ſtören“. —

Die vornehme Welt wetteiferte um die Ehre, Corelli als ihren Gaſt zu bewirthen, und bei allen wichtigen muſikaliſchen Ereigniſſen ſtand er an der Spitze des Orcheſters. Unter den durch ihren Rang hervorragenden Perſönlichkeiten wurde er insbeſondere von der Königin Chriſtine ausgezeichnet, welche nach ihrer Thronentſagung Rom beſuchte. Bei den in ihrem Hauſe veranſtalteten Feſtlichkeiten kam auch ein, von dem Veroneſer Guidi gedichtetes und von Pasquini componirtes allegoriſches Drama zur Darſtellung, bei welchem Niemand anders das aus 150 Perſonen beſtehende Orcheſter dirigiren

Digitized by Google

durfte, als unſer Meiſter. Einen beſonders warmen Verehrer hatte Corelli ferner an dem Pfalzgrafen Philipp Wilhelm bei Rhein, der ihm nicht nur den Titel eines Marcheſe von Ladenburg verlieh, ſondern auch die Gedenktafel, deren Inſchrift oben mitgetheilt wurde, an ſeiner Ruheſtätte im Pantheon aufrichten ließ.

Corelli's Ruhm als Violiniſt und Tonſetzer drang ſo ſchnell in die muſikaliſche Welt, daß er bald Gegenſtand allgemeinſter Aufmerkſamkeit wurde. Begabte Kunſtjünger von nah und fern wendeten ſich an ihn, um ſeiner Lehre theilhaftig zu werden, und thätige Muſikhändler lieferten dem Publikum verſchiedene und wiederholte Auflagen ſeiner aller Orten viel begehrten Werke. Nächſt den Originalausgaben erſchienen Nachdrucke von den vier erſten Sonatenſammlungen in Amſterdam, Paris und London. Die geſuchteſte und populärſte ſeiner Schöpfungen, opus 5, erlebte ſogar kurz hintereinander fünf Ausgaben. Dieſe Sonatencollection wurde überdies von Francesco Geminiani, dem Schüler Corelli's, zu Concerten für Streichinſtrumente nach dem Vorbilde der „Concerti grossi“ (op. 6) umgearbeitet und zu London veröffentlicht. Der Titel iſt: „XII Concerti grossi, con due Violini, viola e violoncello di concertini obligati, e due altri violini e basso di concerto grosso, quali contengono preludi, allemande, correnti, gighe, sarabande, gavotte e follia. Composti della prima e della seconda parte dell' opera 5 di Corelli, da Francesco Geminiani. London. (Ohne Jahreszahl.)

Eine Partiturausgabe der Werke Corelli's (mit Ausſchluß von op. 5) erſchien in zwei Foliobänden gleichfalls in London unter Redaktion des 1667 in Berlin geborenen Tonſetzers und Muſikſchriftſtellers Johann Chriſtian Pepuſch, welcher eine Reihe von Jahren in der engliſchen Hauptſtadt lebte und wirkte.

Die Titel beider Bände lauten:

„The Score of the Four Setts of Sonatas compos'd by Arcangelo Corelli for two Violins & a Bass“ und

„The Score of the twelve Concertos, compos 'd by Arcangelo Corelli. For two Violins & a Violoncello, with two Violins more a Tenor & Thorough Bass for Ripieno Parts, which may be doubled at pleasure.“

Digitized by Google

Übrigens gab die außerordentlich lebhafte Theilnahme der Musikwelt an Corelli's Compositionen auch zu Falsifikaten Veranlassung. In Amsterdam druckte man 9 Sonaten von Ravenscroft[1], welche ursprünglich zu Rom (1695) veröffentlicht waren, unter Corelli's Namen nach. Ebenso ist ein Heft, „Sonate a tre", welches als ein „opera posthuma" Corelli's in Amsterdam erschien, apokryphischer Natur.

Machten sich einerseits die Verleger viel mit Corelli's Musik zu schaffen, so ergingen andererseits an ihn selbst schmeichelhafte und dringende Anerbietungen von auswärts her. Namentlich ließ ihm der König von Neapel Engagementsanträge machen, die er jedoch entschieden ablehnte. Die glückliche Stellung, welche er in Rom einnahm, die ihm von allen Seiten entgegengebrachten Huldigungen, endlich die engen, mit ausgezeichneten Männern geschlossenen Freundschaftsbündnisse, — Alles dies macht es erklärlich, wenn er den glänzendsten Lockungen widerstand. Zudem scheint es, als ob Corelli seinem ruhigen, beständigen Charakter gemäß kein Freund wechselnder Existenz war. Man weiß mit Bestimmtheit nur von einer größeren Reise, die er nach Beendigung seiner Studien und unmittelbar vor der Niederlassung in Rom unternahm. Sie führte ihn für einige Zeit nach Deutschland in die Dienste des bayrischen Hofes[2].

Wie wenig Corelli auch daran dachte, Rom mit Neapel zu vertauschen, so konnte er schließlich doch nicht umhin, wenigstens einen Besuch in letzterer Stadt zu machen, da der König den dringenden Wunsch hatte ihn zu hören. Er machte sich auf die Reise, welche indessen für ihn verhängnisvoll wurde, da die Erlebnisse derselben seinen

1) Ein Zeitgenosse Corelli's, der als ausgezeichneter Virtuose auf dem Hornpipe (Hornpfeife) galt, aber auch Geiger war, und als solcher an dem Theater von Goodmansfield wirkte und sich namentlich durch den Vortrag der Corelli'schen Compositionen auszeichnete.

2) Chrysander berichtet im 2. Bande seiner Händelbiographie (S. 387), daß Corelli auf seinen Kunstreisen (?) in Deutschland während der Jahre 1680—1685 sich längere Zeit in Hannover bei seinem Freunde, dem Concertmeister Farinelli, aufgehalten habe. Dieser Besuch gehört nicht in das Bereich der Unmöglichkeit. Doch ist es zweifelhaft, ob Corelli sich wirklich so lange in Deutschland aufhielt, wie hier angegeben ist, da anderen Mittheilungen zufolge der Meister schon gegen Ende 1681 nach Italien zurücklehrte.

Lebensabend trübten. Hatte er eine Ahnung davon, als er sich weigerte, nach Neapel zu gehen, oder glaubte er die Rivalität der dortigen Violinspieler scheuen zu müssen? Neapel war unbeschadet des Ranges, welchen Venedig und Bologna behaupteten, zu jener Zeit die musikalisch bedeutendste Stadt Italiens. Sie besaß nicht nur eine fruchtbare Musikschule, aus der eine Reihe berühmter Tonmeister hervorging, sondern vor Allem in Alessandro Scarlatti einen bahnbrechenden Genius. Überdies florirte dort die Gesangskunst. Daneben war die Instrumentalmusik in angemessener Weise vertreten, wie wir aus Burney's Berichten ersehen, obwohl Neapel gerade im Violinspiel zu keiner Zeit außerordentliche Erscheinungen hervorbrachte. Corelli mochte über diese Verhältnisse orientirt sein, denn seine Maßnahmen für den Neapler Besuch zeigen deutlich, daß er sich nicht dem Zufall preisgeben wollte. Er erwählte, um sich in jedem Falle eines guten Accompagnements zu versichern, zwei erprobte Violinisten und einen Violoncellisten zu seinen Reisegefährten, ohne jedoch dadurch die künstlerischen Demüthigungen abwenden zu können, welche seiner harrten. Nach erfolgter Ankunft in Neapel wurden seine Compositionen aufgeführt; das Orchester bewährte sich so vortrefflich, daß Corelli, davon überrascht, seinen Leuten zurief: „Si suona à Napoli!“ So gut aber das erste Debüt von Statten ging, so wenig erfolgreich war das zweite für Corelli. Er spielte bei Hofe eine seiner Sonaten aus opus 5. Der König, vielleicht schlecht gelaunt, vielleicht auch mit übertriebenen Vorstellungen von Corelli's Kunst erfüllt, fand sich veranlaßt, mitten im Spiel des Meisters das Gemach zu verlassen, — eine Art fürstlicher Courtoisie, die ganz im Einklang mit der rücksichtslosen, den ehemaligen Neapler Hof auszeichnenden Willkürherrschaft steht. Noch schlimmer fast erging es Corelli aber, als er veranlaßt wurde, in einer Operette Scarlatti's mitzuspielen. Ausschließlich an die Technik seiner eigenen Compositionen gewöhnt, gerieth er bei einer bis in die fünfte Lage hinaufsteigenden Passage ins Stocken, was sofort von den Mitspielern bemerkt wurde. Corelli, dem, wie wir bei der Begegnung mit Händel sahen, in seinem heimischen Berufskreise jene kaltblütige, über so manche Verlegenheit des Lebens hinweghelfende Ruhe keineswegs fehlte, gerieth auf fremdem künstlerischen Ter-

Digitized by Google

rain in Verwirrung. Er vermochte sie nicht mehr zu bewältigen und spielte das folgende Stück, die Vorzeichnung übersehend, aus C dur statt aus C moll. Scarlatti ließ ein „Ricominciamo!“ erschallen. Allein es half nichts, und der römische Gast mußte sich eine Berichtigung gefallen lassen. Jetzt war das Maß der Beschämung voll; Corelli wußte nichts Besseres zu thun, als sofort in aller Stille abzureisen. Doch die Seele des Meisters vermochte sich nicht wieder von den erlebten Eindrücken zu befreien. Alles deutet darauf hin, daß ihm ferner das nöthige Selbstvertrauen fehlte. Er wähnte sich gegen andere Künstler zurückgesetzt, und insbesondere ein Violinspieler Namens Valentini aus Florenz, der trotz geringerer Leistungen die Aufmerksamkeit der römischen Musikkreise erregte, steigerte seine Verstimmung. Corelli verfiel in eine förmliche Melancholie, die den Rest seines Lebens verkürzte, denn er starb bald darauf am 13. Jan. 1713.

Corelli wurde im Februar 1653 zu Fusignano bei Imola in der Romagna geboren. Die Elemente der Musik lernte er von dem päpstlichen Capellmeister Matteo Simonelli, an dessen Stelle später, da die Violine vorzugsweise sein Interesse erweckte, Bassani trat. Sein Leben war durch Mäßigkeit in jeder Beziehung ausgezeichnet. Händel pflegte ihn mit folgenden Worten zu schildern: „Gemälde, die er umsonst sehen konnte, und Sparsamkeit waren seine Lieblingsneigungen; seine Garderobe war ausgesucht dürftig, für gewöhnlich trug er sich schwarz und hing einen blauen Mantel darüber, dabei lief er immer zu Fuße und machte närrische Weigerungen, wenn wir ihn bereden wollten, auch einen Wagen zu nehmen“. Seine Gemäldesammlung so wie sein bedeutendes Vermögen — es wird auf 50,000 Thaler angegeben — vermachte er dem Cardinal Ottoboni, der das Geld indessen an die Verwandten des Künstlers vertheilen ließ. Das höchste und köstlichste Besitzthum aber, dessen er sich erfreute, die von ihm zu höherer Bedeutung erhobene Kunst des Violinspiels, vererbte er auf seine Schüler, von denen die namhaftesten Geminiani, Locatelli, Somis, Baptiste, Castrucci, Carbonelli und Mossi sind.

Der älteste von diesen, Giovanni Battista Somis[1],

1) Fétis giebt ihm, jedenfalls aus Versehen, den Vornamen Lorenzo. Die obigen Angaben sind Regli's „Storia del Violino“. Torino 1863, entnommen.

Digitized by Google

geb. 1676 im Piemonteſiſchen, faßte ſchon in jungen Jahren den Entſchluß, Rom zu beſuchen, um ſich unter Corelli's Anleitung dem Studium der Violine zu widmen. Sein reges Kunſtintereſſe führte ihn aber auch nach Venedig zu Antonio Vivaldi, der dort als Direktor des Conſervatorium „della Pietà“ eine wichtige muſikaliſche Stellung bekleidete. Er nahm die Einflüſſe beider Meiſter in ſich auf und ſuchte aus deren Vereinigung eine beſondere Richtung zu entwickeln, welche für die von ihm begründete piemonteſiſche Schule entſcheidend wurde. In der Errichtung derſelben iſt Somis' Hauptverdienſt zu ſuchen, denn ſie wurde, wie die weitere Darſtellung ergeben wird, von großer Wichtigkeit für die violinſpielende Welt.

Nachdem Somis ſich zu Turin niedergelaſſen, übertrug man ihm die Funktion des Soloviolinisten und Orcheſterdirektors an der Hofkapelle, deren Leiſtungsfähigkeit er durch ſein intelligentes Wirken weſentlich hob. Als Tonſetzer war Somis unbedeutend. Seine Violinſonaten ſind von dürftiger Beſchaffenheit und ohne allen Kunſtgehalt. Er ſtarb am 14. Auguſt 1763. Über ſein Violinſpiel findet ſich in Baillot's Violinſchule folgendes Citat von Hubert le blanc: „Somis, Pugnani's Lehrer, trat in die Schranken; er vereinte Majeſtät mit dem ſchönſten Bogenſtriche in Europa (!), überſchritt die Grenze, wo man leicht ſcheitert, überſtieg die Klippe, woran man ſtrandet, mit einem Worte, er gelangte zu dem ſchönſten Ziele des Violinſpielers, zur Haltung einer ganzen Note. Ein einziger Bogenſtrich währte . . . . . daß einem der Athem ausbleibt, wenn man nur daran denkt“.

Als namhafteſter Repräſentant der Corelli'ſchen Schule darf Francesco Geminiani gelten. Geb. gegen 1680 zu Lucca, wurde er zunächſt Schüler eines gewiſſen Carlo Ambrogio Lonati, genannt il Gobbo, in Mailand. Sodann begab er ſich nach Rom in die Lehre Corelli's. Nach Burney hätte auch Aleſſandro Scarlatti thätigen Antheil an ſeinen muſikaliſchen Studien genommen. Geminiani brachte es als Violinſpieler und Componiſt für ſein Inſtrument zu einer ungewöhnlichen Leiſtungsfähigkeit. Trotzdem ſcheint er als Muſiker gewiſſen unerläßlichen Anforderungen nicht entſprochen zu haben. Wenigſtens ſtimmen alle Berichterſtatter darin überein, daß

Digitized by Google

er nicht im Stande gewesen sei, ein Orchester anzuführen, da seine unruhige maßlose Spielweise sich allzusehr in den Gegensätzen des Eilens und Retardirens, also in der Anwendung des „Tempo rubato“ gefallen habe. So mußte er in Neapel, wo ihm das Amt des Concertmeisters übertragen worden, diese Funktion schließlich mit derjenigen eines Bratschisten vertauschen, weil er, anstatt dem Orchester eine sichere Stütze zu sein, dasselbe vielmehr durch seine Tempowillkür in Verwirrung brachte. Auch in London, wohin sich Geminiani 1714 wandte, um dort eine dauernde Existenz zu begründen, vermochte er sich nicht als Orchesterdirigent geltend zu machen. Er war hier hauptsächlich als Violinlehrer, Tonsetzer und musikalisch theoretischer Schriftsteller thätig.

Geminiani's gesammtes Leben und Wirken läßt eine eigenthümliche Mischung unvermittelter Gegensätze erkennen. Er war als Solospieler in London hochgeschätzt, und doch machte er von dieser Eigenschaft verhältnismäßig wenig Gebrauch; sein Musikerthum erwies sich lückenhaft, und wiederum war er Künstler genug, um an sein Auftreten bei Hofe die Bedingung zu knüpfen, daß er nur spielen werde, wenn Händel ihm accompagnire, da es außer diesem in London Niemand vermöge. Er geräth in materielle Bedrängniß, die ihn überhaupt vielfach im Leben verfolgte und einmal sogar ins Gefängniß führte, und als sein Schüler und Gönner Graf Essex sich's angelegen sein läßt, ihm eine einträgliche Capellmeisterstelle in Irland zu verschaffen, lehnt Geminiani das Anerbieten unter dem Vorwande ab, daß er katholisch sei, und doch unmöglich seine Religion gegen die protestantische vertauschen könne. Indessen wird bei Gerber hinzugefügt, daß der eigentliche Grund wohl das Gefühl der Unfähigkeit für einen derartigen Wirkungskreis gewesen sei. Manches in Geminiani's Leben deutet auf ein sorgloses Sichgehenlassen hin. Wie ohne Plan und Folge thut er bald dieses bald jenes. Er giebt Unterricht, componirt, verfaßt theoretische Schriften, spielt gelegentlich öffentlich, geht aber vorzugsweise seiner Liebhaberei für Gemälde nach, mit denen er einen verlustbringenden Handel treibt. Und so fließt sein langes Leben hin, ohne daß er es zu einer erträglichen Existenz bringt. Er beschloß sie zu Dublin am 17. September 1762, als er sich be-

Digitized by Google

ſuchsweiſe bei ſeinem Schüler M. Dubourg aufhielt. Offenbar verſtand Geminiani nicht die Gunſt des Augenblicks zu nutzen. Bei ſeiner Ankunft in London mußte er um ſo größeres Aufſehen durch ſein Spiel und ſeine Compoſitionen erregen, als man dort nicht im Mindeſten verwöhnt war, denn das Violinſpiel lag zu Anfang des 18. Jahrhunderts daſelbſt noch ſehr im Argen. Sehr bald wurde dies freilich anders. London ſchwang ſich ſchnell zum Eldorado fremder Geſangs- und Inſtrumentalvirtuoſen empor, die ſchaarenweiſe in der britiſchen Reſidenz erſchienen, um ihre Kunſt gleich einer ſeltenen Waare mit Gold aufwiegen zu laſſen, und ſo hatte Geminiani in der Folge mit manchen ſeiner Genoſſen unter dem Druck einer bedeutenden Concurrenz zu leiden.

Geminiani hat eine nicht unbeträchtliche Anzahl von Violincompoſitionen, ſowohl Sonaten als Concerte, geſchrieben.[1]) Es offenbart ſich in ihnen ein ſolides Weſen, zugleich aber auch ein Mangel an völlig durchgebildetem Geſchmack und Schönheitsgefühl, der ſich ganz beſonders in einer unſichern Behandlung der melodiſchen und rhythmiſchen Verhältniſſe fühlbar macht. Dieſe Schwäche der Geminiani'ſchen Geiſtesprodukte hat ſchon Burney richtig erkannt und angedeutet. Wenn aber der engliſche Kunſtrichter von „verwegenen, wilden Ergießungen" dieſes Componiſten berichtet, ſo fühlt man ſich zum Widerſpruche aufgefordert. Wir möchten ſeine Muſik eher unfertig, unregelmäßig und eckig nennen, als verwegen und wild. Wahrſcheinlich hat Burney die Eigenſchaften ſeines Spiels unwillkürlich mit auf ſeine Compoſitionen übertragen.

Geminiani's Arbeiten entbehren einer ſchönen Sinnlichkeit. Es fehlt ihnen an Prägnanz, Gedankenkraft, Unmittelbarkeit des Ausdrucks ſo wie an natürlichem melodiſchem und modulatoriſchem Fluß. Und die in ſeiner Muſik etwa durchbrechenden ſympathiſchen Momente erſcheinen vielmehr als ein Ergebnis angeeigneter als urſprünglicher Ausdrucksweiſe. Steht ſomit ſeine produktive Thätigkeit

1) Die vollſtändigen Verzeichniſſe der Werke Geminiani's, ſo wie aller weiterhin noch vorkommenden Violincomponiſten ſind in Fétis' „Biographie universelle des musiciens" zu finden. Vergl. in Betreff derſelben auch die neueren deutſchen Muſiklexika.

Digitized by Google

dem Gehalt nach gegen die seines Lehrers Corelli entschieden zurück, so zeigt sie doch den Fortschritt wesentlich gesteigerter Violintechnik. Daß diese ihn im hohen Grade nicht nur praktisch, sondern auch theoretisch beschäftigte, beweist seine Violinschule. Unter den Italienern war Geminiani der erste, welcher ein solches violinpädagogisches Werk verfaßte.[1]) Es erschien 1740 in englischer Sprache unter dem Titel: „The art on playing the violin, containing rules necessary to attain perfection on that instrument etc.“: London. Diese Violinschule erlebte kurz nach einander wiederholte Auflagen in England und Frankreich; auch eine deutsche Übersetzung wurde 1785 zu Wien veranstaltet, obwohl Leopold Mozart's treffliche Violinschule inzwischen (1756) zum Vorschein gekommen war, — ein Beweis mehr, daß sie ihrer Zeit als ein geschätztes und gesuchtes Lehrbuch galt.

Der Inhalt des Werkes handelt in 23 Paragraphen von den Elementen des Violinspiels, nämlich von der Haltung der Geige und des Bogens, von der Fingersetzung, von den Tonleitern in verschiedenen Lagen, Trillern, Verzierungen, Arpeggio's, Doppelgriffen ꝛc. ꝛc. Man sieht, es ist eine Darstellung des folgerichtigen, aus dem Wesen der Sache abgeleiteten Lehrganges. Die Behandlung des Stoffes bleibt freilich auf das Wesentlichste beschränkt. Jedoch die Fundamentallehren, welche Geminiani giebt, gelten heute noch wie damals.

1) Man hat gewisse theoretische Werke des 16. Jahrhunderts als Violinschulen bezeichnet. So z. B. Hans Gerle's „Musica teutsch, auf die grossen und kleinen geygen“ (1532). Dieses Buch ist aber, wie die andern gleichartigen Erzeugnisse jener Zeit, keineswegs eine Violin-, sondern eine „Geigen“-, d. h. eine Viola-Schule. Als älteste, im Druck erschienene Violinschule dürfte die, mit einer Violaschule zusammen von dem berühmten engl. Gambenspieler Christopher Simpson 1660 herausgegebene zu bezeichnen sein. Der Titel lautet: „A brief Introduction to the skill of Musick. In twoo Books. The first contains the Grounds and Rules of Musick. The second, Instructions for the Viol and also for the Treble-Violin. The third adition enlarged. To which is added a third Book, entitulad, the Art of Descant or composing Musick in Parts, by D. Thom. Campion. With annotations thereon by Mr. Ch. Simpson. London, printed by Will. Godbid for John Playford, at his shap in the Inner Temple, 1660. Mit Beziehung auf die Violine enthält das Werk folgende Abschnitte: „Instructions for the Treble-Violin“ und „Several lessons for the Violin, both by Notes and Letters“.

Digitized by Google

So war denn Corelli's fruchtbringende Lehre in ihren Grundzügen durch das geschriebene Wort der Mit- und Nachwelt verkündet.

Sonderbar sind zum Theil die Bemerkungen, welche Geminiani in dem mit Vorliebe behandelten Abschnitte über die Verzierungen giebt, denn sie beweisen, daß man zu jener Zeit, in realistischem Streben befangen, Wesen und Ausdrucksfähigkeit der Musik theilweise noch in Dingen suchte, die wir lediglich als Ornamente betrachten. So heißt es in der deutschen Übersetzung der Schule: „Der untere Triller geschwind und lang geschlagen, ist fähig eine Fröhlichkeit auszudrücken, kurz und sanft geschlagen, kann er eine zarte Leidenschaft bilden. Der Vorschlag von oben taugt, eine Anmuthigkeit, eine Freude oder die Liebe auszudrücken. Der Vorschlag von unten hat die nämlichen Eigenschaften. Der Zwicker ist fähig verschiedene Leidenschaften auszudrücken, z. B. den Zorn oder die Herzhaftigkeit, wenn er stark und lang ist. Freude und Zufriedenheit, wenn er kürzer und schwächer ist. Die Furcht, den Verdruß oder das Klagen, wenn er sehr schwach ist und die Note verstärket wird, und endlich Lust und Anmuthigkeit, wenn er kurz gemacht und die Note zärtlich verstärkt wird, u. s. w." Diese speculative Richtung, welche ihr Seitenstück in der Schubart'schen Charakteristik der Tonarten findet, machte indeß bald einer verständigeren Auffassung Platz, und schon in Mozart's Violinschule, die nur sechzehn Jahre später erschien, findet sich keine Spur mehr davon. Überhaupt geht der deutsche Meister nicht nur gründlicher, sondern auch rationeller zu Werke. So eifert er z. B. gegen den damals noch vielfach üblichen und auch von Geminiani ausdrücklich empfohlenen Brauch, dem Schüler das Griffbrett zur Erleichterung der Intonation einzutheilen und mit Strichen zu versehen, indem er sagt: „Ich kann hier jene närrische Lehrart nicht unberührt lassen, die einige Lehrmeister bey der Unterweisung ihrer Lehrlinge vornehmen: wenn sie nämlich auf den Griff der Violin ihres Schülers die auf kleine Zettelchen hingeschriebene Buchstaben aufpichen, oder wohl gar an der Seite des Griffs den Ort eines jeden Tones mit einem starken Einschnitte oder wenigstens mit einem Ritze bemerken. Hat der Schüler ein gutes musikalisches Gehör, so darf man sich nicht solcher Ausschweifungen bedienen: fehlet

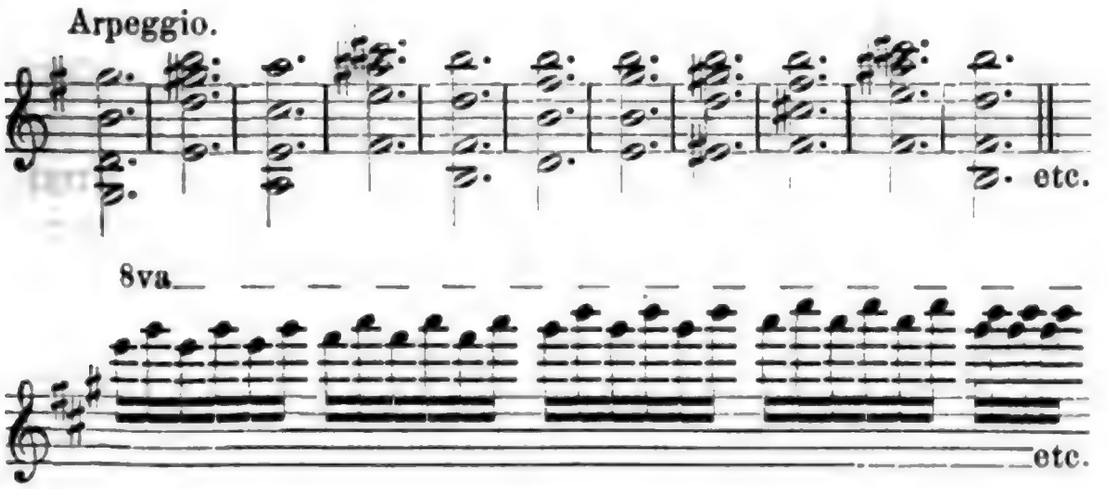
es ihm aber an dieſem, ſo iſt er zur Muſik untauglich, und er wird beſſer eine Holzaxt als die Violin zur Hand nehmen". Dagegen giebt Mozart derjenigen Haltung der Violine, bei welcher ſich das Kinn rechts vom Saitenhalter befindet, den Vorzug, während Geminiani ſchon lehrt, daß das Kinn des Spielers auf der linken Backe der Violine ruhen müſſe, wie es allein zweckmäßig und richtig iſt. Der praktiſche Theil von Geminiani's Violinſchule, beſtehend in 12 Violinübungen, kann nur einen ſehr relativen Werth beanſpruchen. Es iſt dieſe Partie, wie in den meiſten derartigen Werken, die bei weitem ſchwächſte Seite. Abgeſehen davon, daß es zu den Unmöglichkeiten gehört, in ſo engem Rahmen auch nur annähernd das Übungsmaterial für Ausbildung des Schülers zu concentriren, wird gewöhnlich der Fehler einer ſprunghaften oder doch zu ſchnell fortſchreitenden Folge gemacht, und dieſe Übelſtände zeigen ſich auch in Geminiani's Schulexempeln.

Außer ſeiner Violinſchule veröffentlichte der Künſtler noch andere theoretiſche Werke, von denen hier nur „Guida Armonica o Dizionario armonico" (1742) und „The Art of accompagnement" etc. (1755) angeführt ſeien. Das erſtere Werk ſoll nach Fétis' Verſicherung ſeiner Zeit zur Bereicherung des harmoniſchen Satzes beigetragen haben, — eine Behauptung, für deren Richtigkeit uns der franzöſiſche Autor den Beweis ſchuldig bleibt.

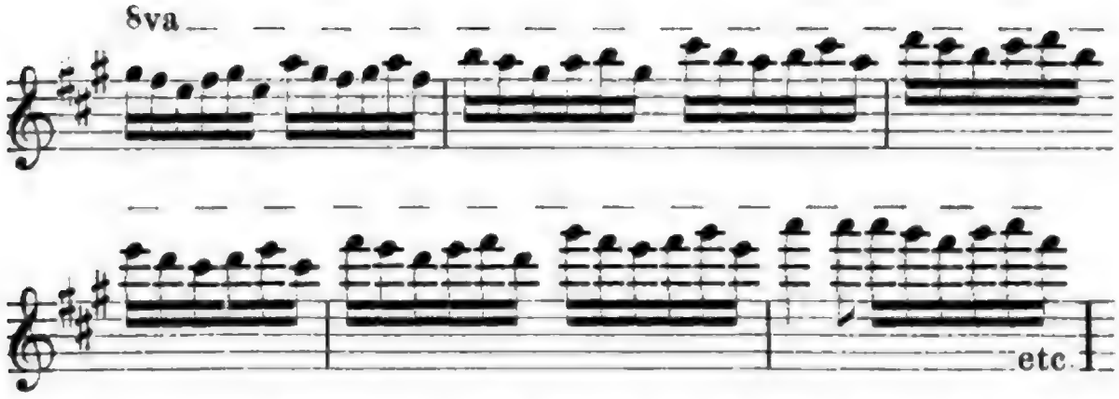
Eine andere Bedeutung als Geminiani gewann für das Violinſpiel Pietro Locatelli. Er iſt mit Rückſicht auf ſein drittes Werk „L'arte del Violino, XII Concerti con XXIV Capricci ad Libitum etc." als Vater des modernen Violinvirtuoſenthums anzuſehen. Dieſe zweifelhafte Ehre wird ihm ſelbſt im Hinblick darauf nicht ſtreitig zu machen ſein, daß er, wie die Violinliteratur des vorigen Jahrhunderts deutlich zeigt, mit dem genannten opus nur in vereinzelten Fällen und erſt verhältnismäßig ſpät Einfluß gewann. Der Entwickelung des Violinſpiels war durch Corelli und die ihm folgenden Meiſter im Ganzen und Großen zunächſt eine andere Bahn vorgezeichnet, als die von Locatelli hier betretene. Es fehlte im Allgemeinen noch an hinreichendem Zündſtoff für das blendende und täuſchende Brillantfeuerwerk des abſoluten Virtuoſenthums, dem wir

ſpäter als einer in gewiſſem Sinne wohl erklärlichen Ausgeburt der Kunſt begegnen. Nichts deſto weniger hat Locatelli die erſten Ingredienzien und Requiſite zu demſelben geliefert. Unſre Aufmerkſamkeit nehmen die 24 Capriccios [1]) vorzugsweiſe in Anſpruch. Es ſind etüdenartige Muſikſtücke, in denen neben verwerthbarem Material eine Fülle ſchwierigſter Aufgaben für das Fingerheldenthum der Violine angehäuft iſt. Dieſen Zweck verfolgt der Verfaſſer ſo rückſichtslos, daß er darüber alle höheren künſtleriſchen Forderungen unberückſichtigt läßt. Schon der formelle Bau der Muſikſtücke iſt loſe, moſaikartig; noch weniger entſpricht der Inhalt dem Weſen wahrer Kunſt. Gewiſſe Paſſagen wechſeln in monotoner, unvermittelter Folge mit einander ab. Dabei ſucht der Componiſt die äußerſten Grenzen des Inſtrumentes auf; ja, er überſchreitet dieſe Grenzen, und nicht befriedigt davon, ergeht er ſich in den halsbrechendſten Combinationen des mehrſtimmigen Spiels, völlig unbekümmert darum, ob das, was er erſonnen, ſich durch eine künſtleriſche Idee, oder doch wenigſtens durch eine gute, violingemäße Klangwirkung rechtfertigt.

Es ſoll nicht bezweifelt werden, daß die Förderung der Technik durch Stellung ungewöhnlicher Aufgaben bedingt iſt; aber keinesfalls darf darunter die Natur des betreffenden Organs bis zur Unkenntlichkeit leiden, wie bei Locatelli. Beiſpielsweiſe nur ein paar Proben:



1) Acht derſelben ſind neuerdings von C. Witting bei Holle in Wolfenbüttel herausgegeben worden.



Vorstehendes gehört ohne Frage in das Bereich der Charlatanerie. Die Interpretin des Instrumentalgesanges wird hier zu einer Quälmaschine für Fingerdressur, Handverrenkungen und Gehörsnerven herabgewürdigt und der Grundcharakter der Violine ist damit vernichtet. Die beiden letzteren Beispiele darf man sonder Scheu als Ausbrüche einer narrenhaften Phantasie bezeichnen. Man wird bei denselben eher an alles Andere als an Musik erinnert.

Konnte Locatelli sich so bald von der klassischen Lehre Corelli's emancipiren, so darf man sich wahrlich nicht über die Ausschreitungen wundern, denen weiterhin andere Violinisten anheimfielen. Merkwürdig bleibt es immerhin, daß fast gleichzeitig mit der ersten bedeutsamen Entwickelung des Solo-Violinspiels auch die ersten Grundlinien der Schattenseite dieser Kunst gezogen werden; merkwürdiger aber noch, daß dies ein Mann unternahm, der in der Mehrzahl seiner Compositionen, so weit sie zu unserer Kenntnis gelangt sind, durchschnittlich nicht nur als ein ruhiger, besonnener Kunstbürger, sondern in einzelnen Werken sogar als wohlempfindender, achtbarer Musiker erscheint. Er erinnert in diesen Fällen freilich an Corelli's Manier, dessen plastische Klarheit er indessen ebensowenig erreicht wie Geminiani. Einen thatsächlichen geistigen Fortschritt gegen das Vorbild bewirken mithin beide Künstler nicht; nur in technischer und formeller Hinsicht gehen sie weiter. In diesen Beziehungen ist ihnen jedoch um so weniger schlechthin einflußreiche Bedeutung zuzugestehen, als gleichzeitig die Leistungen anderer italienischer Meister im Gebiete der Violincomposition auftauchen, denen das unbedingte Verdienst des Fortschrittes mit Beziehung auf Corelli's Vorgang zuerkannt werden muß.

Digitized by Google

Locatelli war im Hinblick auf die technische Handhabung der Violine sicher eine ungewöhnliche Erscheinung. Allein es mangelt denjenigen seiner Arbeiten, durch die er sich von den Zeitgenossen unterscheidet, maß- und geschmackvolle Behandlung. Schon Burney bemerkt sehr richtig, daß seine Compositionen mehr Erstaunen erregen als Genuß erwecken. Wenn Fétis in seiner Biographie universelle gegen dies Urtheil auftritt, indem er sagt, der genannte Kunsthistoriker habe es nicht verstanden, das Verdienst des fraglichen Violinisten zu würdigen, so beweist dies nur, daß er, wie öfter, so auch in diesem Falle, einseitig Partei nimmt für eine Richtung, welche unnachsichtig bekämpft werden muß, sobald die Principien der echten, wahren Kunst bedroht oder gar verletzt werden. Fétis ist überhaupt ein warmer Verehrer Locatelli's. Er erklärt ausdrücklich, daß die Sonaten und Concerte desselben voll graziöser Ideen sind, und sich durch elegante Faktur hervorthun, und über das zehnte Werk des Componisten „Contrasto armonico", welches „Concerti à quattro" enthält, fügt er hinzu, es gelte für die schönste Arbeit Locatelli's und zeichne sich durch Gefühl und gute Harmonie aus. Ob er hier Recht behält, könnte nur die Bekanntschaft mit der betreffenden Musik selbst ergeben.

Über Locatelli's äußere Lebensumstände ist nur wenig bekannt. Zu Bergamo 1693 geboren, wurde er frühzeitig von seinen Eltern nach Rom geschickt, um dort Corelli's Unterricht zu empfangen. Nach mehreren Reisen ließ er sich in Amsterdam nieder. Hier machte er sich durch Einrichtung stehender, von ihm geleiteter Concerte verdient, mit denen er den Grund zu einem regelmäßigen öffentlichen Musikleben der altberühmten Handelsstadt legte. Die Kunstfreunde Amsterdam's ließen es dagegen nicht an Beweisen aufrichtigster Werthschätzung fehlen und legten beim Ableben des Künstlers, wie es beim Verluste theurer Personen geschieht, Trauerzeichen an.

Pietro (nach Pohl's Angabe Prospero) Castrucci, geb. zu Rom gegen 1690, trat 1715 als trefflicher Violinist in die Dienste des Grafen Burlington, der ihn nach London zog. Hier übernahm er die Direktion des italienischen Opernorchesters, und that sich besonders als Solospieler in Händel's Opern hervor, in denen ihn

Digitized by Google

Quantz 1727 hörte. Angeblich ſoll Caſtrucci das Modell zu Hogarth's „enraged Musician“ abgegeben haben. Doch iſt die Sache einigermaßen zweifelhaft. Riepenhauſen, der Herausgeber von Lichtenberg's Erklärungen zu Hogarth's Compoſitionen ſagt über die betreffende Darſtellung: „In keinem Hogarth'ſchen Blatte haben die Erklärer ſo viele Schwierigkeiten gefunden, oder vielmehr finden wollen, als in dem vor uns liegenden, indem ſie ſich weder über die Hauptfigur noch über die Beiwerke vereinigen können. Die erſte Schwierigkeit, welche die Erklärer beſchäftigt, iſt der Name des entrüſteten Violinſpielers. Rouquet hält ihn für einen Italiener, den das Geräuſch von London in Wuth bringt; Nichols für den berühmten Caſtrucci, Ireland aber, dem Lichtenberg folgte, für John Feſtin (einen damals in London lebenden Flöten- und Oboenſpieler). Das Ganze iſt, wie bereits Lichtenberg vermuthete, gegen die Italieniſche Oper, und wahrſcheinlich gegen Caſtrucci gerichtet.“ Caſtrucci hatte das Unglück, ſpäter wahnſinnig zu werden, und man behauptet, daß ſein maßloſer Kunſtenthuſiasmus die Urſache davon geweſen ſei. Er unterlag ſeinen Leiden 1769. Caſtrucci veröffentlichte zu London zwei Sonatenwerke und 12 Violinconcerte. Die von ihm in Cartier's „L'art de Violon“ mitgetheilte Violinfuge verräth keine hervorragende Begabung für die Compoſition.

Carbonelli (Steffano), deſſen Geburtsjahr unbekannt iſt, folgte 1719, nachdem er ſchon längere Zeit in Rom gewirkt, einer Einladung des Herzogs von Rutland nach London, der ihn in ſein Haus aufnahm. Aus Dankbarkeit componirte Carbonelli 12 Violinſolos, die er ſeinem Gönner widmete. 1720 wurde er Vorſpieler bei der neu gegründeten Londoner Muſikakademie. Fünf Jahre ſpäter gab er dieſe Stellung aber auf, um als Orcheſterführer beim Drury-Lane-Theater einzutreten. Doch auch hier hielt er nicht lange aus; er ſchied aus ſeinem Wirkungskreiſe aus, um ſich an Händel's Oratorienaufführungen zu betheiligen.

Carbonelli ſcheint ein unbeſtändiger Charakter geweſen zu ſein. In ſpäteren Jahren gab er die Muſik gänzlich auf und widmete ſich dem Weinhandel, wobei er es bis zum Königl. Hoflieferanten brachte. Als ſolcher ſtarb er hochbetagt im Jahre 1772 zu London.

Von Giovanni Mossi ist weiter nichts bekannt, als daß er nach vollendeter Lehrzeit bei Corelli sich in den römischen Musikkreisen durch sein Violinspiel rühmlich hervorthat, und daß er fünf verschiedene Werke, theils Sonaten, theils Concerte für die Geige veröffentlichte.

Unter den namhaften Vertretern der Corelli'schen Schule ist auch ein Franzose, Baptiste Anet, in Betreff dessen wir auf den Abschnitt über das französische Violinspiel verweisen.

Hiermit schließt die Reihe von Corelli's Schülern. Es sind an dieser Stelle nun noch einige Violinspieler einzureihen, von denen zwei in nähere Beziehung zu Corelli gebracht werden, obwohl es zweifelhaft ist, ob sie unmittelbare Schüler dieses Meisters waren. Die beiden letzteren heißen: Carlo Tessarini, „Professore di Violino“ und „Compositore di musica“, wie er sich auf seinem Bildnis nennt, und Nicolo Cosimi.

Tessarini, geb. 1690 zu Rimini, war erster Violinist an der Metropolitankirche zu Urbino und genoß als solcher seit dem Jahre 1724 eines bedeutenden Rufes in Italien. Es existiren von ihm mehrere Violincompositionen. Die Angabe Burney's, daß er im zweiundsiebzigjährigen Alter nach Amsterdam gekommen sei, und dort Werke in einer modernen, von seinen früheren Arbeiten völlig abweichenden Manier zur Aufführung gebracht habe, weist Fétis mit dem Bemerken zurück, daß es sich hierbei um nichts anderes handele, als um eine, damals in Amsterdam erfolgte Veröffentlichung zweier Werke, von denen das eine die französische Ausgabe einer Violinschule: „Grammatica di musica. divisa in due parti per imparare in poco tempo a suonar il Violino etc.“ gewesen sei. Der Titel der französischen Ausgabe des Werkes lautet: „Nouvelle Méthode pour apprendre par théorie dans un mois de tems, à jouer du Violon, divisée en trois classes; avec des leçons à deux violons par gradation, Amsterdam 1762.“[1]

1) In meinem Besitze befindet sich die französische Ausgabe dieser Violinschule, auf deren Titel aber nicht Amsterdam, sondern Paris als Verlagsort, doch ohne Jahreszahl, angegeben ist. — In einem von Liepmannssohn 1870 zu Paris veröffentlichten antiquarischen Catalog ist ein handschriftliches Exemplar

342117A

Digitized by Google

Aus dieſer Ankündigung geht hervor, daß die in unſerer Zeit nicht ſelten vorkommende Charlatanerie, Sprachen und Künſte in kürzeſter Zeit lehren zu wollen, keineswegs eine Erfindung neueſten Datums iſt. Jedenfalls war es Teſſarini hierbei nur um eine in die Augen fallende Reclame zu Gunſten ſeiner Violinſchule zu thun. Denn daß er wirklich geglaubt haben ſollte, man könne in einem Monat Violine ſpielen lernen, iſt ſchlechterdings nicht anzunehmen, weil man ihn ſonſt der Schwachſinnigkeit zeihen müßte, wozu kein Grund vorhanden iſt.

Teſſarini's Violinſchule beſteht aus einer dürftigen Behandlung der für die Technik erforderlichen Elementargegenſtände. Der Autor begnügt ſich damit, ſeinen Stoff, mit Einſchluß einiger für die erſte, zweite, dritte und ſiebente Lage berechneter Übungsſtücke, Alles in Allem auf 10 Seiten zu abſolviren. Was er giebt, iſt weniger, als die der Entſtehung nach ältere Violinſchule Geminiani's darbietet, weshalb keine Veranlaſſung vorliegt, näher darauf einzugehen. Nur ſei noch bemerkt, daß Teſſarini ſeine Violinſchule in drei Abſchnitte eingetheilt hat, zu denen je 12 „Leçons de gradation“ gehören, die aber als ſelbſtſtändige Werke, und alſo unabhängig von der Violinſchule im Druck erſchienen.

In ſeinen Compoſitionen lehnt Teſſarini ſich entſchieden an Corelli an, ohne ſich irgendwie auszuzeichnen. Seine Violinſätze haben mehrentheils etwas Etüdenartiges und die dazu gehörenden Baßbegleitungen ſind mit geringen Ausnahmen von gewöhnlicher Beſchaffenheit. Sein Todesjahr iſt unbekannt.

Nicolo Coſimi wurde zu Rom in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren. Er ging 1702 nach London und veröffentlichte dort zwölf Violinſolos. Einige Zeit darauf kehrte er nach

---

(angeblich „manuscript authographe“) der Teſſariniſchen Violinſchule unter folgendem Titel aufgeführt: „Grammatica di musica insegna il modo facil e brieve per bene imparare di sonare il violino. opera prima. Roma 1741“. Beſtätigt ſich die Angabe, daß es ſich hier um ein Manuſcript Teſſarini's handelt, ſo würde dadurch conſtatirt ſein, daß dieſe Violinſchule ſchon 21 Jahre vor Veröffentlichung der franzöſiſchen Ausgabe und 1 Jahr nach dem Erſcheinen von Geminiani's Violinſchule verfaßt worden iſt.

Digitized by Google

Italien zurück und ſtarb dort bald. Er wird von Burney als ein vorzüglicher Violinſpieler gerühmt.

Francesco Montanari, gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Padua geboren, wirkte von 1717 bis an ſein Ende (1730) als Celebrität des Violinſpiels am St. Petersdome zu Rom. Seine Arbeiten gewähren kein beſonderes Intereſſe. Sie ſind meiſt inhaltsleer, und häufig von ziemlich roher, unſauberer Geſtaltung. Beſſeres leiſtete, zumal in formeller Hinſicht, Giuſeppe Matteo Alberti[1]), geb. 1685 zu Bologna (geſt. 17..), deſſen Amt und Würden aus dem Titel ſeines erſten, 1713 in genannter Stadt veröffentlichten Werkes zu erſehen iſt: „X Concerti per Chiesa, e per Camera, ad Uso dell' Academia eretta nella Sala del Sig. Co. Orazio Leonardo Bargellini, Nobile Patrizio Bolognese, composti e dedicati al sudetto Signore da G. M. Alberti, Musico Sonatore di Violino nella Perinsigne Collegiata di S. Petronio di Bologna, et Accademico Filarmonico.“ Der Autor erinnert in dieſen Compoſitionen, von denen 5 Kirchenconcerte und 5 ſogenannte Symphonien (d. h. Concerte ohne obligate Violine) ſind, an Corelli's Satzweiſe. Der Titel ſeines dritten Werkes in engliſcher Ausgabe iſt: „Solos for a Violin with a Thorough-Bass for the Harpsicord or Bass Violin, composed by G. M. Alberti. Opera terza.“ Alberti war Schüler eines gewiſſen Manzolini. Nach Burney wurden die Inſtrumentalſtücke Alberti's zu ihrer Zeit häufig in den Concerten von Provinzialſtädten aufgeführt.

Ein anderer wenig älterer Bologneſiſcher Violinſpieler von Auszeichnung war Francesco Manfredini (geb. 1673, geſt. 17..). Er ließ 1704 „Concertini per Camera a Violino e Violoncello“ als op. 1 drucken, denen noch „Sinfonie da chiesa“ und „Concerti a due Violini etc. als op. 2 und 3 folgten. 1704 wurde er zum Mitglied der Philharmoniſchen Geſellſchaft ſeiner Vaterſtadt ernannt.

Ein gerühmter Violinvirtuoſe war Giovanni Madonis, geb. zu Venedig in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. 1726

1) Es giebt noch einen Violinſpieler Alberti aus derſelben Zeit mit dem Vornamen Pietro. Er war in Dienſten des Prinzen von Carignan und veröffentlichte 1700 „Sonate à tre“ in Amſterdam.

Digitized by Google

kam er in Gesellschaft von italienischen Opernsängern als deren Dirigent nach Breslau. Anfangs 1729 ließ er sich zu Paris im Concert spirituel hören, was ihm eine Anstellung bei den „Violons ordinaires de la musique du roi“ eintrug. Aber schon 1731 folgte er einem Rufe nach Petersburg, wo er lange Zeit hindurch in hoher Schätzung stand.

Nicola Mattheis, Violin- und Guitarrenvirtuose aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, ließ sich 1690 in London nieder und erregte nach Burney's Mittheilungen durch seine Fertigkeit und Gewandtheit im Violinspiel solches Aufsehen, daß die Geige an Stelle des bis dahin vorzugsweise betriebenen Violaspieles schnell zu großer Beliebtheit in der Themsestadt gelangte. 1698 gab er dort ein Concert, welches ihn in weiteren Kreisen der Londoner Musikwelt bekannt machte. Gute Einnahmen verschaffte er sich durch seine suitenartigen Compositionen für zwei Violinen, die er zu hohen Preisen nicht nur an seine Schüler, sondern auch an Liebhaber aus freier Hand verkaufte. Dieser Einkünfte erfreute er sich aber nicht lange, da er bald einem dissoluten Lebenswandel verfiel, infolge dessen er starb.

Seinen Sohn Nicola Mattheis, nach Gerber's Angabe auch Matteis oder Mathys geheißen, hatte er frühzeitig zu einem vorzüglichen Violinisten erzogen, der mit „unnachahmlicher Simplicität und Zierlichkeit“ die Corelli'schen Geigensoli zu spielen verstand. Quanz berichtet über ihn, daß er zu denselben „neue Manieren“, d. h. Verzierungen und dergl. gesetzt habe. Gegen 1717 begab er sich nach Wien, wo er einige Zeit hindurch in der kaiserl. Capelle als erster Violinist thätig war. Später ging er nach Prag, wo er die Balletmusik zu der, für die Krönungsfeierlichkeiten Karl's VI. von Fux componirten Oper „Costanza e Fortezza“ schrieb. Er war noch 1727 in der böhmischen Hauptstadt. Sodann kehrte er wieder nach England zurück und nahm in Shrewsbury seinen Wohnsitz, wo er, wie Burney berichtet, bis zu seinem Tode (1749) als Violinist und Sprachlehrer lebte.

Der Cremoneser Geiger Gasparo Visconti, geb. in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, lebte zu Anfang des 18. Jahr-

Digitized by Google

hunderts in London und veröffentlichte dort 1703 sechs Solo-Violinsonaten, welche auch in einer zweiten Ausgabe bei Roger in Amsterdam erschienen.

Corelli's ruhmreiches Wirken hatte der neuen Kunst in Italien, zumal in den nördlichen Provinzen der Halbinsel einen mächtigen Aufschwung gegeben. Sie war bereits mit Beginn des 18. Jahrhunderts in alle Lebenskreise eingedrungen und es gehörte gewissermaßen zum guten Ton, entweder Violine zu spielen, oder doch für dies Instrument Musik zu setzen. Mitglieder vornehmer Familien componirten und spielten mit Fachmännern um die Wette. Es sei nur an die Venezianer Gebrüder Marcello erinnert, die sich gleichfalls der Instrumentalcomposition zuwendeten, obwohl das eigentliche Gebiet ihrer Thätigkeit die Vocalcomposition war. Auch der Clerus, getreu dem alten Herkommen, die schönen Künste pflegen und fördern zu helfen, betheiligte sich nach wie vor mit Eifer und Erfolg an dem geschäftigen Treiben. Wiederum bietet die märchenhafte Lagunenstadt Venedig, welche demnächst aufs Neue wichtigen Antheil an dem Entwickelungsgange der Violincomposition nahm, für diese Erscheinung ein glänzendes Beispiel. Dort hatte die Tonkunst seit Beginn des 16. Jahrhunderts neben der Malerei einen fruchtbaren Boden gefunden. Eingebürgert durch den Niederländer Adrian Willaert († 1563) wurde sie von dessen Nachfolgern Cyprian de Rore, Andrea und Giovanni Gabrieli, Caldara und Lotti (sämmtlich wichtige Vertreter des Kirchenstyles) fortgeführt. Als die Oper dann nach hundertjährigem Wachsthum mehr und mehr in den Vordergrund des öffentlichen Lebens getreten war, nahmen die Musiker Venedigs, obwohl die weitere Entwickelung dieser Kunstgattung vorzugsweise der neapolitanischen Schule überlassen blieb, gleichfalls an der Bühnencomposition Theil. Der Name Marcello wurde schon erwähnt. Thätiger noch zeigten sich in diesem Gebiete Tomaso Albinoni und Antonio Vivaldi. Der erstere schrieb über 40, der letztere gegen 30 Opern. Beide Männer waren aber auch sehr fleißige Instrumentalcomponisten mit besonderer Bevorzugung der Violine. Hier lassen sie den Einfluß der Corellischen Satzweise erkennen.

Digitized by Google

Über das Leben Albinoni's, eines in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geborenen Venezianers (geſt. 17..), fehlen alle näheren Nachrichten. Man iſt durch die von ihm vorhandenen Compoſitionen, deren vollſtändiges Verzeichnis Fétis mittheilt, nur über ſeine Thätigkeit als Tonſetzer unterrichtet. Daß er nicht Muſiker von Fach war, darf mit Gewißheit aus dem Titel ſeines erſten Sonatenwerkes für 2 Violinen und Baß geſchloſſen werden, welcher neben dem Epitheton „Musico di Violino“ die ausdrückliche Bezeichnung „Dilettante Veneto“ enthält. Nichts deſto weniger zeigen ſeine Arbeiten ein ernſtes, gründliches Studium, und im Hinblick auf formelle Gewandtheit hält er gleichen Schritt mit den namhafteſten Componiſten ſeiner Zeit. Hierin beſteht aber auch ſein ganzes Verdienſt. Albinoni's Muſik iſt von der philiſterhafteſten Trockenheit. Kaum gelingt es ihm momentan einmal, ſich über den leeren Schematismus des Formenweſens zu erheben, in dem er vielmehr völlig aufgeht. Die leere Figuration tritt meiſt an Stelle melodiſcher Geſtaltung, und in dieſem Sinne ſind ſeine Allegroſätze reichlich bedacht, während das Adagio ihn faſt immer nur vorübergehend beſchäftigt. Wenn Fétis bemerkt, daß Albinoni mehr Talent im Gebiete der Inſtrumentalmuſik als in ſeinen Opern zeigt, ſo müſſen die letzteren thatſächlich Muſterſtücke unvergleichlicher Sterilität und Langweiligkeit ſein. Unwillkürlich drängt ſich die Frage auf, wo die Venediger Geduld und Wohlwollen hernahmen, um ſolche Bühnenwerke ruhig mit anzuhören, da ausdrücklich berichtet wird, daß Albinoni's Opern faſt ohne Ausnahme über die venezianiſche Bühne gingen. Es ſcheint indeß, daß man in dieſem Punkt nicht zu anſpruchsvoll war. Denn auch Vivaldi's Compoſitionen, die freilich größere Bedeutung für die Violinliteratur beanſpruchen dürfen, leiden keineswegs an Erfindung, Fantaſie und poetiſcher Stimmung.

Antonio Vivaldi, gleichfalls in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren (geſt. 1743), war Abbáte, alſo Weltgeiſtlicher mit dem Beinamen il prete rosso, den man ihm ſeines rothen Haupthaares wegen gegeben hatte. Die Ausübung ſeines klerikalen Berufes ſcheint ihn nicht ſonderlich belaſtet zu haben, obwohl nach Gerber ſeine Neigung zur Bigotterie ſo ſtark war, daß er den Roſen-

Digitized by Google

kranz nicht eher aus der Hand legte, bis er die Feder ergriff, um eine Oper zu schreiben. Denn es ist uns ein Vorfall aus seinem Leben aufbehalten, welcher erkennen läßt, wie sorglos und gemächlich er den kirchlichen Dienst versah. Einstmals, da er seine tägliche Messe las, überkam ihn die Compositionslaune. Ohne Bedenken unterbrach er die priesterliche Funktion, begab sich in die Sakristei, um dort seiner musikalischen Gedankenbürde sich zu entledigen, und kehrte, nachdem dies geschehen war, an seinen Platz zur Beendigung der Ceremonie zurück. Die Sache wurde natürlich auf der Stelle anhängig gemacht und Vivaldi wegen dieses Disciplinarvergehens von der kirchlichen Behörde inquirirt. Man ließ indessen Gnade für Recht ergehen und schritt zu dem bequemen Auskunftsmittel, ihn für einen Menschen zu erklären, dessen Kopf nicht ganz in Ordnung sei. Doch erhielt er die Weisung, sich in Zukunft des Messelesens gänzlich zu enthalten.

Wer sollte im Hinblick auf dieses Ereignis nicht glauben, daß Vivaldi ein tiefsinniger, gedankenreicher, von dem heiligen Geist der Kunst inspirirter Tondichter gewesen sei? Und doch ersehen wir aus der Beschaffenheit seiner massenhaften Compositionen, von denen in der Königl. Privatmusiksammlung zu Dresden allein 79 Violinconcerte aufbewahrt werden, daß nur die holde Gewohnheit des Daseins als Ursache einer so sträflichen Extravaganz betrachtet werden kann. Gewiß, Vivaldi war ein Vielschreiber in des Wortes verwegenster Bedeutung. Er gehört zu jenen Naturen, die im Besitze bedeutender Technik und außerordentlichen Formgeschickes immerdar zur Produktion bereit sind, ohne viel nach Bedeutung und Gehalt des Hervorgebrachten zu fragen. In der That enthalten seine Compositionen (wir fassen hier zunächst diejenigen für Violine ins Auge) nur selten Regungen tieferer Empfindung, beachtenswerther Gedankenkraft und wahrhafter Kunstweihe. Zur Hauptsache ist es bei ihm immer die Form, welche den musikalischen Geist beschäftigt. Hier aber gelang es Vivaldi, einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf seine Zeitgenossen auszuüben. Er ist, um es mit einem Worte zu sagen, wenn auch nicht der Schöpfer, so doch der Verbesserer des „Concertes im italienischen Styl", dessen gesammte Struktur zu Anfang des

Digitized by Google

vorigen Jahrhunderts maßgebend für alle Componiſten ohne Ausnahme wurde. Gerber bemerkt richtig, daß Vivaldi mit ſeinen Concerten mehr als 30 Jahre den Ton in dieſer Kunſtgattung, namentlich für die von Quanz und Benda beliebte Manier angegeben hat. Dem iſt hinzuzufügen, daß ſelbſt ein Genius wie Joh. Seb. Bach es nicht verſchmähte, eine Reihe Vivaldi'ſcher Violinconcerte für Pianoforte zu bearbeiten, offenbar in der Abſicht, die leichtflüſſige, formgewandte Satzweiſe des Italieners für ſeine eigenen ähnlichen Arbeiten zu verwerthen. Denn daß Bach mit dieſen Transſcriptionen dem berühmten Zeitgenoſſen eine Huldigung habe darbringen wollen, iſt um ſo weniger anzunehmen, als unſer Großmeiſter weder Muße noch Neigung zu ſolchen Höflichkeitsbezeigungen hatte, des Umſtandes nicht zu gedenken, daß gerade dieſe Arbeiten zu Bach's Lebzeiten unbekannt blieben. Sie wurden erſt in neueſter Zeit der Öffentlichkeit (Leipzig bei Peters) übergeben, ſo daß Vivaldi gewiß nichts von der verbeſſerten Auflage ſeiner Compoſitionen erfahren hat.

Ein Kunſtgeiſt wie Joh. Seb. Bach genießt das ſeltene Vorrecht, alles auf ſeiner Laufbahn ihm Begegnende ſich anzueignen, um es für die Kunſt zu verwerthen. Er hat die Italiener ſicherlich ſo gut ſtudirt, wie irgend ein Deutſcher, und unter anderen auch von Vivaldi gelernt, wie man Concerte im „italieniſchen Styl" ſchreiben müſſe. Freilich ſind durch die Umprägung erſt Münzen von Gehalt entſtanden. Es kann hier um ſo weniger die Abſicht vorliegen, einen Bach auf Koſten Vivaldi's zu feiern, je tiefer die Kluft iſt, welche beide Männer von einander trennt. Man vergleiche indeſſen einmal Vivaldi'ſche Concerte mit den Bach'ſchen Bearbeitungen und ſehe, was aus dem dürren Skelett des italieniſchen Componiſten geworden iſt. Wahrlich, wie durch Zauberkraft iſt hier ein kümmerlich begrüntes Grasbeet in ein gefälliges Blumenſtück verwandelt!

Je weniger Fantaſie, Geiſt und Tiefe Vivaldi in ſeinen Compoſitionen zeigt, deſto erfinderiſcher iſt er in Äußerlichkeiten aller Art. Er hat Concerte für eine, zwei, drei und vier Violinen mit Begleitung geſchrieben, die eine ſinnreiche, mannichfaltige und dazu völlig ſachgemäße Behandlung der Solopartien aufweiſen. So exiſtirt von ihm ein Tripelconcert (F dur), in deſſen mittlerem Stück (Andante)

Digitized by Google

die cantilenführende Violine von der zweiten und dritten Solovioline durch Pizzicatofiguren und Arpeggio's begleitet wird. Ein anderes Concert für zwei Violinen ist mit der Intention gesetzt, die zweite Solopartie als „Echo der ersten aus der Ferne" erklingen zu lassen. Auch in der Instrumentation greift er zu Neuerungen, die eine Bereicherung des Colorits ergeben. Zwar hatte schon Albinoni durch Benutzung von Oboen das Chor der Streichinstrumente zu ergänzen versucht, doch gründet diese Hinzuthat sich hauptsächlich auf eine bloße Verdoppelung gewisser Stimmen, während bei Vivaldi, gleichwie bei Torelli, der ausnahmsweise schon Trompeten einführt, die Anwendung von Blasinstrumenten in eigenthümlicher und selbstständiger Weise neben dem Streichquartett erfolgt. Namentlich bedient er sich der Hörner und Oboen in dem angedeuteten Sinne. Auch den Fagott zieht er herbei, läßt ihn jedoch nicht immer selbstständig, sondern meist im Einklang mit den Bässen auftreten. Bei außerordentlichen Anlässen verstieg sich Vivaldi sogar zu einem für seine Zeit seltenen Aufgebot an Instrumentalmitteln. In der Königl. Privatmusikſammlung zu Dresden befindet sich ein Partiturvolumen, welches drei zu Ehren des Kurfürsten Friedrich Christian von Sachsen bei dessen Anwesenheit in Venedig (1740) von Vivaldi componirte und im „Pio Ospitale della Pietà" aufgeführte Concerte enthält. Das erste derselben ist folgendermaßen instrumentirt: 2 Flauti, 2 Teorbe, 2 Mandolini, 2 Salmò, 2 Violini in Tromba Marina, et un Violoncello". Das dritte Concert hat dagegen folgende völlig abweichende Instrumentation: „Viola d'amour, Leuto e con tutti gl' Istromenti Sordini". Dergleichen Klangcombinationen waren damals in der Instrumentalmusik, wenigstens für Italien völlig neu. Ganz wesentlich unterscheiden sie sich von der Instrumentationsweise G. Gabrieli's und dessen Nachahmer Buonamente. Diese Männer benutzten neben den Streichinstrumenten hauptsächlich das Cornet und die Posaune. Flöte und Fagott kommen nur ausnahmsweise vor, so z. B. bei Massimiliano Neri. Während der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. blieb der Instrumentalsatz in Italien hauptsächlich auf die üblichen Streichinstrumente beschränkt.

Wie sehr Vivaldi durch seine Anlage auf eine Bereicherung

Digitized by Google

äußerer Ausdrucksmittel hingewiesen war, ersehen wir übrigens auch aus einer Mittheilung Quanzens, welcher im Hinblick auf die Bühnencomposition des Venezianers sagt, „er habe bei seiner Anwesenheit in Rom den sogenannten lombardischen Geschmack eingeführt, und die Römer dadurch dergestalt eingenommen, daß sie fast nichts hätten hören mögen, was nicht in diesem Geschmack geschrieben gewesen". Gerber fügt dem erläuternd hinzu: „Das Besondere dieses Geschmacks besteht einzig und allein in den verschobenen Accenten, oder in dem Tempo rubato, dessen sich die Violinisten jetzt häufig bedienen. Wenn man z. B. das Wort Leben also singen läßt, daß zwar die Silbe Le- auf den Niederschlag kommt, aber eine kurze Note enthält; und hingegen die Silbe -ben, eine lange Note, aber im Aufschlag. Beispiele von dieser Manier findet man in Pergolese's „Stabat mater" und noch neuerlich in einer Ariette aus „Cosa rara" von Martin".

Übereinstimmend hiermit berichtet Hiller in seinen Lebensbeschreibungen berühmter Männer: „Die Vivaldi'schen Concerte hatten auf Quanz auch einen wichtigen Einfluß als Compositionen. Er nahm sie sich zum Muster. 1742 ging er nach Rom, wo eben der durch Vivaldi eingeführte lombardische Geschmack aufgekommen war; dieser Geschmack ist kein anderer, als wenn von zwei gleichen Noten die erste um die Hälfte kürzer gemacht und der zweiten ein Punkt beigefügt wird".[1]

Auch in der Programmmusik hat Vivaldi sich versucht, doch nicht in dem harmlos naiven Sinn, wie Farina und nach ihm der deutsche Geiger Joh. Jacob Walther[2], sondern auf anspruchsvollere Weise. In seinem „Cimento dell' Armonia", einem aus 12 Violinconcerten zu 4 und 5 Stimmen bestehenden und als op. 8 edirten Sammelwerke ist ein Stück zur Schilderung eines Seesturmes und

1 Über diese Spielmanier bemerkte Quanz in seiner Flötenschule, sie habe „ohngefähr im Jahre 1722" ihren Anfang genommen. Indessen findet sie sich schon in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mehrfach bei gewissen Componisten Oberitaliens, so z. B. bei Biagio Marini, Giov. Battista Fontana und Marco Uccellini.

2 S. diesen im folgenden Abschnitt über das deutsche Violinspiel.

Digitized by Google

ein anderes zur Darſtellung einer Jagd beſtimmt. Bei weitem bezeichnender aber für die in ſolcher Richtung von Vivaldi unternommenen Beſtrebungen erſcheinen die vier erſten Concerte dieſer Sammlung, welche der gründlichſten Tonmalerei gewidmet ſind. Als erläuterndes Programm hat der Componiſt denſelben vier, wie es ſcheint, ſelbſtverfaßte Sonette vorangeſtellt, welche die Freuden und Leiden der Jahreszeiten erläutern. Sie beginnen mit dem Frühling und ſchließen mit dem Winter, und in dieſer Reihenfolge bewegen ſich auch die dazu componirten Concerte, von denen jedes einzelne mit ſpecieller Beziehung auf das dazu gehörige Gedicht eine der Jahreszeiten behandelt. Wie ſorgfältig nun auch Vivaldi bei ſeiner Tonmalerei zu Werke gegangen iſt, — es mögen ihm doch Zweifel darüber entſtanden ſein, ob man ſeine tondichteriſchen Intentionen überall erkennen und verſtehen werde. Denn er bezeichnet die einzelnen Verſe der Sonette mit Buchſtaben, welche zugleich in den Concerten an den entſprechenden Stellen vermerkt ſind, um ſo dem Spieler handgreiflich zu Gemüthe zu führen, was die Tonfolgen im einzelnen Falle ausdrücken ſollen.

Beluſtigend iſt es, was Alles Vivaldi muſikaliſch darzuſtellen ſucht. Hier eine gedrängte Mittheilung davon.

In dem mit „la Primavera“ überſchriebenen Concert wird der Beginn des Frühlings, der Vogelgeſang, das Murmeln des Quells, der Blitz und Donner, der ſchlafende Ziegenhirt mit ſeinem treuen Hunde, und der von einer Schalmei begleitete Tanz zwiſchen Hirten und Nymphen muſikaliſch geſchildert.

Der Sommer beginnt mit der ermüdenden Hitze, worauf der Kukuksruf und das Girren der Turteltaube ertönt. Darauf folgt der linde Weſt- und der ſtürmiſche Nordwind. Hieran ſchließen ſich Klagen des um ſeine Wohlfahrt beſorgten Bauern, nach denen im Finale ein furchtbares Ungewitter mit obligatem Hagelſchlag in Scene geſetzt wird.

Gemüthlicher iſt der Herbſt ausgemalt: er wird durch Tanz und Geſang der Landleute eingeleitet, in deren Mitte ſich alsbald ein infolge des Weingenuſſes hin und hertaumelnder Bruder Luſtig bemerklich macht, worauf Alle miteinander ſich zu einem erquickenden

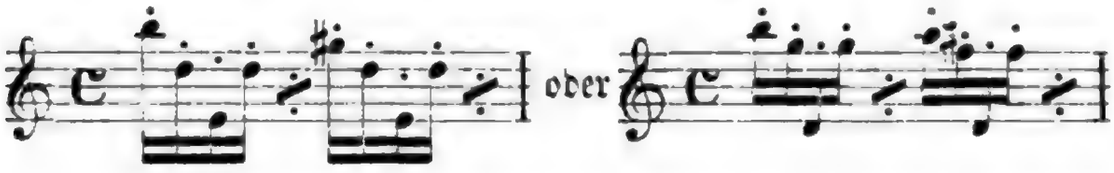
Schläfchen niederlegen. Alsdann ertönen Jagdrufe; die Freunde der waidmänniſchen Beluſtigung kommen herbei und verfolgen das flüchtende Wild, welches tödtlich getroffen, zur erwünſchten Beute der Schützen wird.

Endlich im vierten Concert erfolgt die Schilderung des Winters. Zunächſt verſinnbildlicht uns der Componiſt in Tönen das Zittern der Glieder bei Sturm und Froſt, ſo wie das Umherlaufen und Aneinanderſchlagen der Füße zur Erwärmung, und überdies die vor Kälte klappernden Zähne. Nachdem dies Alles gründlich ausgemalt iſt, wird uns eine Scene am wärmenden Herd vorgeführt, und hierauf eine Schlittſchuhpartie, bei welcher die ungeſchickt Ausgleitenden natürlich niederfallen. Dies Vergnügen wird aber alsbald vom Thauwetter bringenden Scirocco unterbrochen. Das Ganze ſchließt mit dem toſenden Kampfe der auf das nahende Frühjahr hindeutenden Winde aller Himmelsgegenden.

Das Intereſſanteſte an dieſen Compoſitionen möchte wohl die durch dieſelben hervorgerufene Vermuthung ſein, daß ſie möglicherweiſe den Anſtoß zu Haydn's „Jahreszeiten" gegeben haben. Die Idee, dieſen Gegenſtand für ein oratoriſches Werk zu verwerthen, iſt allerdings ungleich glücklicher, als eine blos inſtrumentale Behandlung desſelben, die bekanntlich auch L. Spohr in einem ſymphoniſchen Werk ohne durchgreifenden Erfolg verſucht hat. Denn das geſungene Wort, unterſtützt durch andeutende Tonmalerei im Orcheſter, vermag bei Weitem mehr und beſſer gewiſſe menſchliche Handlungen, ſo wie jene Betrachtungen und Gemüthsſtimmungen, welche aus der Anſchauung des Naturlebens hervorgehen, zum bezeichnenden und verſtändlichen Ausdruck zu bringen. Das eigentlich Unterſcheidende zwiſchen dem italieniſchen und deutſchen Tonſetzer iſt indeſſen in dieſem Falle die produktive Leiſtungsfähigkeit. Haydn machte in ſeinen „Jahreszeiten" ſehr ſchöne Muſik, was man von Vivaldi's gleichnamigem Werk nicht behaupten kann. Seine Geſtaltungsweiſe iſt hier wie in ſeinen andern zahlreichen Compoſitionen reizlos, wenn auch mehrentheils ganz verſtändig. Zumeiſt iſt es das formelle Geſchick, ſo wie die Vielgeſtaltigkeit des für die Violine erſonnenen Paſſagenwerkes, was bei Vivaldi zur Anerkennung auffordert. Manche dieſer Figura-

Digitized by Google

tionen ſind in techniſcher Beziehung ſchwierig, wobei denn zu bemerken iſt, daß die Geigenmeiſter jener Zeit eine große Bogengewandtheit in Ausführung gewiſſer, jetzt nur noch ſelten vorkommender Arpeggio's gehabt haben müſſen, bei denen auf jede Note ein beſonderer Strich kommt, wie die folgenden Beiſpiele zeigen:



Vivaldi's Concerte und Sonaten zeigen eine ſchematiſch formfeſte Struktur von entſchiedenem, ſcharf ausgeprägtem Duktus. Der im Hinblick auf Torelli, Corelli und Albinoni durch ihn bewirkte Fortſchritt beſteht hauptſächlich in der breiteren und dabei ſtets klar gegliederten Entwickelung der Allegroſätze. Sie wird durch eine freiere, mannichfaltigere, nicht immer leicht ausführbare Figuration belebt, deren natürlich ſich ergebende Folge dem Gang der Muſikſtücke eine ungezwungene Bewegung verleiht. Alſo auch hier, gleichwie in der Inſtrumentation, bewirkte Vivaldi eine weſentliche Modification. Er vervollſtändigte und feſtigte gleichſam das Gerüſt der Sonatenform und verſah dadurch die Zeitgenoſſen mit einem Kunſtapparat, deſſen Anwendung eine ſichere Baſis für das weitere Schaffen ergab. Man hatte durch Vivaldi beſtimmtere Haltpunkte für die Formgebung gewonnen und konnte, auf dieſelben geſtützt, um ſo unbefangener ſich dem Zuge der Inſpiration überlaſſen, ohne zu ſehr durch das „Wie" der Geſtaltung in Anſpruch genommen zu werden.

Vivaldi bekleidete in Venedig, wie aus den Titeln verſchiedener ſeiner Compoſitionen zu erſehen iſt, das Amt eines Maestro de Concerti am Pio Ospitale della Pietà, nachdem er einige Zeit in Dienſten des Landgrafen Philipp von Heſſen-Darmſtadt geſtanden und dann 1713 in ſeine Vaterſtadt zurückgekehrt war. Daneben führte er den Titel „Musico di Violino". Die Lehre auf dieſem Inſtrument verdankte er ſeinem Vater Giovanni Battiſta Vivaldi, einem bei der Kapelle von S. Marco angeſtellten Violiniſten. Das „Pio Ospitale della Pietà" war eine der vier venezianiſchen Muſikſchulen. Nach Lord Edgecumbe's Reminiscenzen und Kelly's Mit-

Digitized by Google

theilungen bestanden in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts vollständige Conservatorien musicirender Damen, die in der Kirche ganze Oratorien aufführten. Es waren Waisenhäuser, von reichen Bürgern der Stadt erhalten. La Mercadante war berühmt durch seine Sängerinnen, la Pietà durch sein Orchester. In letzterem waren 1000 Mädchen, von denen 140 die Instrumentalbegleitung bei den Aufführungen versahen. [1]) Dittersdorf berichtet über diese Conservatorien in seiner Autobiographie: „Es taugt niemals, wenn man von einer Sache vorher zuviel eingenommen ist. Nicht nur in Wien hatte ich vorlängst gehört, sondern auch unterwegs erzählte mir Signora Marini, daß agl' incurabili und alla Pietà zu Venedig ein Orchester von Frauenzimmern wäre, das sowohl in Absicht der Singstimme als der Execution alle Orchester in Italien überträfe. Kaum konnte ich den Tag erwarten. Aber wie fand ich mich betrogen! Die Composition dieses Oratoriums war sehr mittelmäßig; die Violinen waren durch das ganze Stück verstimmt und wenn eine Aria aus dem D fa oder E la fa kam, griffen die Violinstimmen um einen Achtel- auch wohl Viertelton zu hoch". [2]) Einen Überrest dieser Institute fand Spohr noch 1816 bei seinem Aufenthalte in Venedig vor. Er sagt darüber: „Um vier Uhr besuchten wir die zum Findelhause gehörige Kirche, wo von den weiblichen Findlingen eine Messe gegeben wurde. Das Orchester und der Chor waren ausschließlich von jungen Mädchen besetzt; eine alte Musiklehrerin schlug den Takt, eine andere accompagnirte auf der Orgel. Es gab da mehr zu sehen als zu hören, denn Composition und Ausführung waren gleich schlecht. Die Mädchen hinter den Geigen, Flöten und Hörnern nahmen sich sonderbar genug aus; die Contrabassistin konnte man leider nicht sehen, weil sie hinter einem Gitter versteckt war. Unter den Stimmen

1 Pohl: „Mozart und Haydn in London". Eine venezianische Musikschule Namens Mercadante finde ich sonst nirgend angegeben. Die vier bekannten Conservatorien Venedig's waren: Ospitale della Pietà, Ospetaletto, gli Mendicanti und gl' Incurabili.

2) Ein ähnliches, doch allgemeiner gehaltenes Urtheil findet sich in Reichardt's musikalischem Kunstmagazin Bd. 2, S. 17. — Genauere Nachrichten über die Conservatorien Venedig's enthalten Hillers „Wöchentliche Nachrichten". Jahrg. 2, S. 175 ff.

gab es einige gute und eine besonders merkwürdige, die bis zum dreimal gestrichenen g sang; der Vortrag war von Allen abscheulich". Heute ist von diesen Musikschulen kaum noch etwas übrig, und auch wohl zur Zeit ihrer Blüthe haben sie höhere künstlerische Bedeutung nicht gehabt. Die einzige uns bekannte namhafte Persönlichkeit wenigstens, welche aus dem Conservatorium della Pietà hervorging, war die Violinspielerin Regina Strinasacchi, jene Künstlerin, für welche Mozart in Wien die B dur-Sonate mit Violinbegleitung componirte. Regina Strinasacchi, eine der bedeutendsten Violinvirtuosinnen des vorigen Jahrhunderts, wurde 1764 zu Ostiglia bei Mantua geboren. Sie spielte mit Auszeichnung neben berühmten Künstlern im Pariser Concert spirituel, machte 1784 eine größere Kunstreise durch Deutschland und verheirathete sich 1785 mit dem Violoncellisten Johann Conrad Schlick, Herzogl. Gothaischem Concertmeister. Nach dessen Tode lebte sie in Dresden und starb dort 1839. Leop. Mozart berichtet über sie: „Sie spielt keine Note ohne Empfindung, sogar bey den Sinfonien spielte sie Alles mit Expression und ihr Adagio kann kein Mensch mit mehr Empfindung und rührender spielen als sie; ihr ganzes Herz und Seele ist bey der Melodie, die sie vorträgt; und ebenso schön ist ihr Ton und auch Kraft des Tones. Überhaupt finde, daß ein Frauenzimmer die Talent hat mit mehr Ausdruck spielt als eine Mannsperson".

Abgesehen von diesen venezianischen Musikschulen, die mit geringen Ausnahmen wohl hauptsächlich für örtliche Bedürfnisse berechnet waren, zog Vivaldi's persönliches Ansehen einzelne bedeutende auswärtige Talente nach Venedig. Wir sahen schon, daß Somis, der Schüler Corelli's, Vivaldi aufsuchte. Außer diesem führt Gerber einen Deutschen: Daniel Theophil Treu (er hatte seinen Namen italienisirt und nannte sich demzufolge auch Fedele) als Schüler Vivaldi's an.

Der Richtung Vivaldi's verwandt ist der venezianische Instrumentalcomponist Francesco Antonio Bonporti (geb. 1678, gest. 1740). Auch er bietet ein bemerkenswerthes Beispiel für die rege Betheiligung des Dilettantismus an der Violincomposition. Mit Selbstbewußtsein nennt er sich „Nobile dilettante e familiare

Digitized by Google

aulico di S. M. Cesarea", bezüglich seiner Stellung am Wiener Hofe. Es sind von ihm verschiedene, dem damaligen Standpunkt angemessene Violinwerke im Druck erschienen. Sie lassen völlige künstlerische Durchbildung erkennen; doch kann von einem bestimmenden Einfluß Bonporti's auf die Entwickelung der von ihm vertretenen Compositionsgattung keine Rede sein. —

Durch Corelli und Vivaldi war der Boden für eine Erscheinung bestellt, die im engen Anschluß an diese Meister eine neue Epoche des italienischen Violinspiels und nicht minder der Violincomposition eröffnet. Wir erkennen dieselbe in Giuseppe Tartini. Dieser höchst bedeutende Meister wurde aber in dem ersten Stadium seiner Künstlerlaufbahn außer den obengenannten Vorbildern durch eine dritte Persönlichkeit so wesentlich beeinflußt, daß es nothwendig erscheint, die Wirksamkeit der letzteren erst näher ins Auge zu fassen, bevor Tartini's Kunstmission einer Würdigung unterzogen wird. Es ist **Francesco Maria Veracini** mit dem selbstgewählten, seinen Geburtsort Florenz anzeigenden Beinamen „Fiorentino".

Florenz war, wie die vorhergehende Darstellung zeigt, bereits frühzeitig in den Kreis derjenigen italienischen Städte getreten, welche nicht allein durch tonkünstlerische Bestrebungen überhaupt, sondern namentlich durch rege Theilnahme an dem Entwickelungsgange des Violinspiels und der Violincomposition sich hervorthaten. Wir erblickten in Antonio Veracini, dem Onkel des gleichnamigen berühmten Zeitgenossen Tartini's, einen namhaften Vertreter der Violine, dessen Thätigkeit entschieden auf eine Vermittlerrolle zwischen den verschiedenen hierhergehörigen Kunsterscheinungen der ersten und zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts deutet. Antonio Veracini war der Lehrmeister seines Neffen Francesco Maria und höchstwahrscheinlich auch der Florentiner Violinisten Valentini und Bitti.

Die Bekanntschaft Giuseppe Valentini's, geb. gegen 1690, (gest. 17..), machten wir schon in Rom, wo er bei Corelli's Rückkehr aus Neapel als Solospieler auftrat. Er war zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Diensten des Großherzogs von Toscana und auch Componist für sein Instrument. Fetis führt von ihm neun Werke

an. Ein in Cartier's „L'art de Violon" aus denſelben mitgetheiltes Adagio iſt nicht unintereſſant, doch ſehr geſucht in harmoniſcher Beziehung.

Martinello Bitti (geb. 16.., geſt. 17..), gleichfalls am Florentiner Hofe thätig, ſtand zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Blüthe, wie aus einer Mittheilung Gerber's hervorgeht, nach welcher der deutſche Kapellmeiſter Stölzel bei ſeiner Anweſenheit in Florenz (1714) ihn kannte. Dieſe Männer wurden jedoch durch ihren Landsmann Francesco Maria Veracini (geb. gegen 1685, geſt. gegen 1750) völlig in Schatten geſtellt. Wenn ſein Andenken nach einer kurzen glanzvollen Laufbahn bis auf unſere Tage herab erloſch, ſo darf ſich die Gegenwart des ſchönen Vorrechts erfreuen, die Verdienſte dieſes Künſtlers wieder zur Anerkennung zu bringen.

Veracini's Leben war im Allgemeinen kein glückliches; es wurde mehrfach von den Bitterkeiten dieſes Daſeins heimgeſucht und endete ſchließlich ſogar mit jenen Enttäuſchungen, denen ſchon ſo manche bedeutende Kraft unterlegen iſt. Zum Theil waren dieſe traurigen Erfahrungen ohne Zweifel ſelbſtverſchuldet, zum Theil aber auch durch Neid, Mißgunſt und widrige Umſtände hervorgerufen. Veracini war eine echte Künſtlernatur und als ſolche von eigenwilligem, leidenſchaftlichem, zu Exceſſen geneigtem Weſen. Er litt außerdem an einem gewiſſen Hochmuth und in ſeinem Selbſtgefühl ging er ſogar ſo weit, ſich gelegentlich zu der Äußerung „Ein Gott und ein Veracini" hinreißen zu laſſen. Einem unbedeutenden Menſchen hätte man dergleichen unter mitleidigem Lächeln ungeſtraft hingehen laſſen. Allein Veracini hatte das Glück und, man darf ſagen, zugleich das Mißgeſchick, ein genialer Menſch zu ſein, und ſo wurde er denn neben enthuſiaſtiſcher Anerkennung auch gelegentlich Gegenſtand der Intrigue. Für ſein leicht provocirendes Weſen giebt Gerber (nach Burney) folgenden Beleg: „Als ſich Veracini einſtmals gerade am Feſte della Croce zu Lucca befand, wo gewöhnlich die erſten Meiſter Italiens zuſammentreffen, um bey dieſer Gelegenheit ihre Kunſt zu zeigen, gab auch er ſeinen Namen an, um ein Violinſolo zu ſpielen. Als er nun ins Chor trat, um bey der erſten Violine Platz zu

Digitized by Google

nehmen, fand er diesen schon durch den Pater Girolamo Laurenti[1] von Bologna besetzt, welcher ihn fragte wo er hin wolle? An den Platz der ersten Violine, antwortete Veracini. Laurenti macht ihm darauf begreiflich, daß dies jederzeit seine Stelle sey, daß er aber, wenn er ein Concert spielen wollte, denselben entweder bey der Vesper oder während der hohen Messe einnehmen könne. Mit großer Verachtung kehrte ihm hierauf Veracini den Rücken zu, und suchte sich nun selbst den allerunterſten Platz im Orchester aus. Während nun Laurenti sein Concert spielte, rührte Veracini keine Saite an, indem er mit großer Aufmerksamkeit zuhörte. Als die Reihe zu spielen an ihn kam, wollte er kein Concert spielen, wohl aber ein Solo, wozu er den Violoncellisten Lanzetti aus Turin zum Begleiter verlangte. Nun spielte er am Rande des Chors sein Solo auf eine Manier, als ob er mit Gewalt in öffentlicher Kirche das Evviva auspressen wollte. Und als er an die Cadenz kam, drehte er sich nach Laurenti um und schrie: „Cosi si suona per fare il primo Violino!“

Ein derartiges Benehmen würde heute freilich mehr Anstoß erregen als damals, da man die Kirche halb als Concertsaal betrachtete, und außerdem Wettkämpfe zwischen ausübenden Künstlern schon an der Tagesordnung waren. Doch ist es klar, daß Veracini sich auf diesem Wege keine Freunde erwerben konnte.

Schon 1714 trat er mit großem Erfolg in London auf. Von hier wandte er sich nach Venedig, wo ihn der Kurprinz Friedrich August von Sachsen 1716 hörte und engagirte. Er begab sich infolge dessen nach Dresden, und nachdem er dem Kurfürsten 1717 drei Violinsonaten überreicht hatte, wurde er als Kammercomponist angestellt. Das Glück war ihm jedoch in seiner neuen Stellung nicht lange günstig, denn er erlebte bald einen Unfall, der ihm beinahe das Leben gekostet hätte. Über die Veranlassung dazu sind zwei von einander abweichende Versionen vorhanden. Gerber berichtet nach Mattheson's Erzählung, daß Veracini „wegen häufigen Lesens chymischer Schriften und wegen dem Eifer in dem Studio seiner Kunst plötzlich när-

1 Vergl. S. 73.

risch wurde, so daß er sich am 13. August 1722 zwei Stock hoch zum Fenster hinunter stürzte, wobei er doch noch mit einem Beinbruch davon kam". Dagegen wird im Cramer'schen Magazin berichtet, „daß dieser Sturz aus Verzweiflung und Scham erfolgt wäre, indem drei Tage vorher sein unerträglicher Stolz gegen die deutschen Mitglieder der Dresdner Kapelle in Gegenwart des Königs und des ganzen Hofes, dadurch so sehr wäre gedehmüthigt worden: daß einer der dasigen untersten Ripienisten das Concert, welches Veracini so eben gespielt hatte [1], unmittelbar darauf, auf Pisendel's Veranlassung, nachspielen mußte. Und da es Pisendel vorher insgeheim fleißig mit ihm durchgegangen hatte, erhielt er vom ganzen Hof den Preis, vor dem Italiener". Diese Lesart, welche sich bei den Biographen Veracini's mehrfach wiederfindet, hat wohl die größere Wahrscheinlichkeit für sich. Denn es fehlte in Dresden zu keiner Zeit an Reibungen und mancherlei unwürdigen Boudoirmachinationen zwischen den vom Hofe oft einseitig bevorzugten Italienern und der deutschen Künstlerschaft. Der Concertmeister Pisendel, dessen nähere Bekanntschaft wir weiterhin zu machen haben, mochte sich ebensosehr durch Veracini's Leistungen als Violinspieler und Tonsetzer, wie durch sein persönliches Auftreten zum Widerstande aufgefordert fühlen. Die Art dieses Widerstandes ist freilich, selbst wenn man das höchste Maß der Gereiztheit gegen Veracini voraussetzt, um so verwerflicher, als sie von einem Manne ausging, dessen Charakter für unantastbar galt. Die Biographen Pisendel's lassen sichs wohl angelegen sein, dessen rechtschaffenen Sinn und Frömmigkeit zu rühmen, indem sie ausdrücklich bemerken „er habe täglich mit Eifer die heilige Schrift gelesen". Sie gelangen indessen nicht zu dem naheliegenden Schluß, daß dieser so bibelfeste Concertmeister, uneingedenk der christlichen Lehre von der Nächstenliebe, sich zu einer Handlungsweise verleiten ließ, die im grellen Widerspruch mit Edelsinn und Manneswürde steht. Hätte Pisendel sich selbst in einen Wettkampf mit Veracini eingelassen, wenn er sich kräftig genug dazu glaubte, oder demselben doch einen ebenbürtigen Rivalen entgegengestellt, so wäre der Italiener im un-

1) Fétis bemerkt, daß es sich dabei um ein Pisendel'sches Concert gehandelt habe, welches Veracini a vista spielen mußte.

Digitized by Google

günſtigen Falle wenigſtens mit dem Gefühl unterlegen, einem Stärkeren weichen zu müſſen. Allein ihn unvorbereitet aufs Glatteis zu führen, mit einem untergeordneten Ripieniſten zu confrontiren, dem man dasſelbe Stück heimlich für dieſen Zweck einſtudirt hatte, um Veracini deſto ſicherer dem Spott ſeiner Feinde preiszugeben, iſt feige und unmännlich. Mag man die Sache, vorausgeſetzt, daß ſie auf voller Wahrheit beruhe, anſehen wie man will, auf Piſendel bleibt ein Makel haften und unwillkürlich gedenkt man der gewichtigen, zweiſchneidigen Worte Marcus Antonius': „Doch Brutus iſt ein ehrenwerther Mann".

Veracini wurde von den Folgen ſeines Sturzes, bei dem er außer einer Hüftenverletzung einen zweimaligen Beinbruch erlitt, zwar geheilt, behielt aber für ſein ganzes Leben einen lahmen Fuß. Nach ſeiner Geneſung verließ er Dresden, hielt ſich demnächſt in Böhmen und Italien auf, und ging 1736 wieder nach England. Hier konnte er indeß nicht mehr zu der früheren Geltung kommen. Fétis berichtet, daß man ſeinen Styl veraltet fand, und daß ihm ſelbſt die Vergleichung mit Geminiani nachtheilig geweſen ſei. Er kehrte 1747 in ſein Heimathland zurück, und ſtarb gegen 1750 bei Piſa in gedrückten Verhältniſſen. Als Componiſt genoß Veracini bei ſeinen Zeitgenoſſen keine ſonderliche Anerkennung. Man goutirte ſeine Muſik nicht, und machte ihr den Vorwurf grillenhafter und capriciöſer Bizarrerie. Wir urtheilen heute über dieſelbe anders und finden ſie vielmehr geiſtreich, originell, voll Feuer, Nobleſſe und Tiefe der Empfindung. Um Veracini's Bedeutung als Violincompoſiſt zu ermeſſen und richtig zu würdigen, muß man die Geigenliteratur des vorigen Jahrhunderts genau kennen. Doch ſchon bei einer einfachen Vergleichung mit den namhafteſten Violincomponiſten ſeiner Zeit gelangt man zu der Einſicht, daß er einer der vornehmſten Repräſentanten ſeines Fachs war. Zugleich begreifen wir aber auch, warum der Künſtler während ſeines Lebens nicht durchdringen konnte. Seine Zeit war nicht auf den Ton geſtimmt, welchen er anſchlug. In der That, Veracini ſondert ſich durch gewiſſe Eigenthümlichkeiten weſentlich von der normalen, ſo zu ſagen objektiven Geſtaltungsweiſe der damaligen Violinmeiſter ab. Im Gegenſatz zu ihnen iſt ſein Aus-

Digitized by Google

druck von ſcharfer individueller Ausprägung. Für die oft fein zugeſpitzte melodiſche und modulatoriſche Bewegung, ſowie für die Handhabung der reicheren, minutiöſeren Harmonik ſeiner Muſik gab es zu jener Zeit kaum ſchon empfängliche Gemüther. Man war durch Corelli insbeſondere an eine breitere, gemeſſenere, dem Kirchenſtyl verwandte Behandlungsweiſe der Violine gewöhnt. So wird es denn erklärlich, daß Veracini's ſubjektiverer Ausdruck uns geläufiger und ſympathiſcher iſt, als dem Publikum vor 150 Jahren.

Veracini's Muſik zeichnet ſich insbeſondere durch eine für ſeine Zeit ungewöhnliche Freiheit der melodiſchen und thematiſchen Geſtaltung, nicht minder aber durch kühne, wahrhaft moderne harmoniſche Wendungen aus. Ein zweites Merkmal iſt die eigenthümliche Anwendung der Chromatik, mit deren Hilfe er die feinſten Schattirungen und Stimmungen auszudrücken weiß. Endlich iſt ſeine Muſik, abgeſehen von einzelnen Excentricitäten, überſichtlich klar und durch leicht beflügelten Schwung der Allegroſätze ausgezeichnet.

Es exiſtiren von ihm zwei in Dresden (1721) und in London und Florenz (1744) gedruckte Violinwerke mit je 12 Violinſonaten.[1]) Die von ihm hinterlaſſenen Manuſcripte, beſtehend in einigen Concerten und Symphonien für zwei Violinen, Viola, Violoncello und Basso continuo per il clavicembalo, ſind unbekannt geblieben. Außerdem werden drei in London gedruckte und, wenigſtens zum Theil daſelbſt aufgeführte Opern Veracini's bei Gerber namhaft gemacht.

Als Violinſpieler fand Veracini die höchſte Beachtung. Fétis bemerkt, daß er ſchon während ſeines erſten Londoner Aufenthaltes als ein Wunder von Geſchicklichkeit betrachtet wurde, und durch Burney wiſſen wir, daß er ihn bei der zweiten Anweſenheit in der Weltſtadt trotz ſeines zunehmenden Alters doch noch immer auf eine ungewöhnliche Art ſpielen hörte. Andern Nachrichten zufolge ſoll ihm bei glanzvollem, durch jedes Orcheſter hindurchdringendem Ton eine außerordentliche Beherrſchung des Trillers, der Arpeggien, Doppelgriffe und insbeſondere der Bogenführung eigen geweſen ſein. In

1) Die von Ferd. David bei Breitkopf und Härtel, ſo wie vom Verf. dieſer Blätter bei B. Senff in Leipzig und Simrock in Berlin herausgegebenen Compoſitionen ſind aus denſelben entnommen.

Digitized by Google

letzterer Beziehung war er denn auch von wichtigstem Einfluß auf Tartini, der ihm 1716 in Venedig begegnete. Als nämlich Veracini dort auftrat, ließ man, um ihm einen künstlerischen Wettkampf anzubieten, Tartini aus Padua kommen. Beide Meister sollten bei einer, zu Ehren des schon erwähnten Kurprinzen von Sachsen im Palast der Donna Pisana Mocenigo veranstalteten Akademie um die Palme des Vorranges streiten. Als aber Tartini Veracini's kühne und ganz neue Spielart gehört hatte, zog er es vor, ohne in die Schranken getreten zu sein, das Feld zu räumen und Venedig zu verlassen. Tartini war damals bereits 24 Jahre alt, und obwohl als Künstler schon in hohem Ansehen stehend, ließ er es sich doch nicht verdrießen, abgeschieden von dem Schauplatze seines Wirkens, die empfangenen Eindrücke in einem erneuerten Studium zu verwerthen und zu verarbeiten. Kein Opfer war ihm zu groß; er trennte sich von seiner Frau und begab sich für längere Zeit nach Ancona, wo er zurückgezogen von der Welt seiner Kunst lebte und namentlich den freieren, vielseitigeren Gebrauch des Bogens zum Gegenstande seiner besonderen Aufmerksamkeit machte. Nicht eher trat er wieder vor das Forum der Öffentlichkeit, bis er seinem künstlerischen Ehrgeiz Genüge gethan hatte. So rüstete sich Tartini für sein Tagewerk. Er wurde der musikalischen Welt ein leuchtendes Vorbild, nicht nur als schaffender und ausübender Künstler, sondern auch als derjenige Meister, dem

die Paduaner Schule

ihr Dasein verdankt.

Giuseppe Tartini wurde den 12. April 1692 zu Pirano in Istrien geboren. Sein Vater Giovanni Antonio, ein Florentiner, von den Bürgern Parenzo's aus Dankbarkeit für Dotirung der städtischen Kathedrale zum Nobile des Orts erwählt, gab ihm eine treffliche Erziehung. Anfangs besuchte er die Priesterschule „dell' Oratorio di S. Filippo Neri", sodann aber die der „Padri dalle scuole Pie" zu Capo d'Istria. Hier erhielt er neben dem wissenschaftlichen Unterricht Anleitung in den Elementargegenständen der Musik und des Violinspiels. Tartini's Eltern hegten den Wunsch, ihren talentvollen Sohn dem geistlichen Stande zu widmen. Doch

Digitized by Google

als ſie ſahen, daß ſich ſeine Natur gegen das ſchwarze Gewand ſträubte, ſchickten ſie ihn 1710 nach Padua, um ihn dort durch das Rechtsſtudium für die advokatoriſche Praxis vorbereiten zu laſſen. Allein Tartini war ein jugendlicher Brauſekopf, dem die Künſtlernatur ſchneller als andern Menſchen das Blut durch die Adern trieb. Wie konnte da der ſchlau beſonnene, mit kaltem Verſtande abwägende Advokat zu ſeinem Rechte kommen? Er verſäumte nicht geradezu ſein Studium, bevorzugte aber doch ſeine Lieblingsneigungen: Muſik und Fechtkunſt. Die letztere übte er mit ſolcher Meiſterſchaft aus, daß er den Entſchluß faßte, als Fechtmeiſter nach Neapel oder, wenn es ihm dort nicht glücken ſollte, nach Frankreich zu gehen. Allein hieran wurde er, von Amor's Pfeil getroffen, glücklicherweiſe verhindert, denn was die Welt an Tartini's Klinge verlor, gewann ſie hundertfach an ſeinem Violinbogen. Er verliebte ſich in eine junge Paduanerin, deren Lehrer er war, und ohne eine menſchliche Seele in ſein ſüßes Geheimnis zu ziehen, ſchritt er auf der Stelle auch zur Heirath, wie es einem reſoluten Studenten jener Zeit wohlanſtehen mochte. Seine Eltern waren freilich, als ſie nachträglich davon Kunde erhielten, ſo erzürnt auf ihn, daß ſie fortan ihm jede Unterſtützung verſagten. Noch ſchlimmer erging es Tartini aber in ſeinem Wohnort ſelbſt, denn es währte nicht lange, ſo drohte ihn das Geſchick in der Perſon des Cardinals Giorgio Cornaro, Biſchofs von Padua, zu ereilen. Derſelbe, durch die Familie ſeiner Neuvermählten dazu ermächtigt, ließ den Studiosus juris verfolgen. Was blieb Tartini übrig, als das Weite zu ſuchen, wenn er nicht den Händen der Familienrache anheimfallen wollte? Nothgedrungen ließ er ſeine Schöne im Stich und machte ſich als Pilger verkleidet auf den Weg nach Rom. Umherirrend im Lande, erreichte er indeſſen nicht ſein Reiſeziel, ſondern blieb im Minoritenkloſter zu Aſſiſi bei einem Verwandten ſeiner Eltern. Hier fand er die ſeinem Incognito erwünſchte Freiſtatt.

Die Einförmigkeit des Kloſterlebens mochte Tartini nach dem bunt bewegten Studentenleben und der wie durch einen Sturmwind jäh verſcheuchten Liebesmorgenröthe wenig behagen. Sie gereichte ihm indeſſen zum Wohle, da die ſtille, gleichförmige Lebensweiſe unter frommen Brüdern ihm hinreichende Muße zu Selbſtſchau und

Digitized by Google

Einkehr in sein Inneres ließ. Seine Leidenschaften wichen allmählich einer besonnenern Lebensanschauung und Tartini verdankte einer längeren, unfreiwilligen Villegiatur zu Assisi nichts Geringeres, als die Aneignung eines ruhigen, gesetzten und bescheidenen Wesens. Musik war hier seine Hauptbeschäftigung. Er nahm das Studium der Violine wieder mit Eifer auf, und ein Pater Namens Boemo ging ihm bei seinen sonstigen musikalischen Übungen zur Hand. Seine Fortschritte waren so bedeutend, daß er sich bald an Sonn- und Feiertagen während der kirchlichen Ceremonie als Solospieler hören lassen konnte. Der Zufall wollte es, daß er dabei von einem dem Gottesdienst beiwohnenden Paduaner erkannt wurde. Dieser verrieth den Aufenthaltsort Tartini's und er wurde infolge dessen der Welt wiedergegeben. Denn als seine ihm treu gebliebene Gattin ihn davon benachrichtigte, daß der Zorn des Cardinals Cornaro so wie ihrer Familie nicht nur einer versöhnlichen Stimmung Platz gemacht habe, sondern daß auch die eheliche Verbindung gebilligt werde, kehrte der Flüchtling nach Padua zurück.

Nicht lange war Tartini daheim, als seine denkwürdige Begegnung mit Veracini in Venedig stattfand, die, wie schon ausgesprochen wurde, den Musensohn erst auf jenen künstlerischen Standpunkt erhob, durch den er sich für seinen Lebensberuf völlig geschickt machte. Das eindringliche Geigenstudium, dem er sich nach Veracini's Vorbild zu Ancona in völliger Zurückgezogenheit hingab, förderte ihn zum beherrschenden Meister seines Instrumentes. Jetzt konnte er in Padua eine seinen Leistungen entsprechende Position erwarten und fordern. Sie wurde ihm 1721 durch die Anstellung bei der Kirche des heiligen Antonius von Padua zu Theil. Die Capelle derselben, zu jener Zeit unter Leitung Francesco Antonio Valotti's, bestand aus 16 Sängern und 24 Instrumentalisten und galt als eine der besten italienischen Kunstanstalten.

Tartini's Ruf verbreitete sich nicht nur im Vaterlande, sondern auch über dasselbe hinaus so schnell, daß er schon zwei Jahre nach erfolgter Anstellung eine Einladung von Prag her erhielt, um bei den Krönungsfeierlichkeiten Kaiser Karl's VI. mitzuwirken. Diese Berufung wurde zugleich Veranlassung zu einem dreijährigen Aufent-

Digitized by Google

halt des Meisters in der böhmischen Hauptstadt, da der kunstsinnige Graf Kinski sich nicht die Gelegenheit entgehen ließ, eine so ausgezeichnete Persönlichkeit zu fesseln. Hier hörte ihn Quanz, dessen Urtheil über Tartini folgendermaßen lautet: „Er war in der That einer der größten Violinspieler. Er brachte einen schönen Ton aus dem Instrument. Finger und Bogen hatte er in gleicher Gewalt. Die größten Schwierigkeiten führte er ohne sonderliche Mühe sehr rein aus. Die Triller, sogar Doppeltriller, schlug er mit allen Fingern gleich gut. Er mischte, sowohl in geschwinden als langsamen Sätzen, viele Doppelgriffe mit unter, und spielte gern in der äußersten Höhe. Allein sein Vortrag war nicht rührend, und sein Geschmack nicht edel, vielmehr der guten Singart ganz entgegen".

Ein Gewährsmann wie Quanz hat allen Anspruch auf Glaubwürdigkeit. Und doch kann man es bei seinem Urtheil über Tartini nicht bewenden lassen. Wenn er sagt, daß Tartini's Vortrag nicht rührend gewesen sei, so mag er Recht behalten. Es kann ein Künstler tiefes Gefühl offenbaren, ohne geradezu zu rühren. Zudem lehrt die Erfahrung, daß nichts relativer ist als Urtheile über Gefühl, denn Jeder hat eine andere Art zu empfinden. Ist es nicht vorgekommen, daß man die warmblütige, tiefempfundene Musik Mozart's kalt und marmorglatt genannt hat? Hat Spohr nicht den Vorwurf einer zu kühlen Vortragsweise ertragen müssen? Es giebt Leute genug, die für ein durchgebildetes, harmonisch maßvolles und in feinen Linien sich bewegendes Gefühl durchaus kein Verständniß haben. Sie können nur durch Gefühlsexcesse, heftige Contraste, oft sogar auch nur durch ein karikirtes Pathos oder vielmehr durch die Grimasse des Gefühls in Bewegung gesetzt werden. Ähnlich verhält es sich mit dem Geschmack; er ist ein proteusartiges, schwer zu kontrollirendes Ding, abhängig von Bildung und individueller Auffassungsgabe desjenigen, der urtheilt. „Ohne Geschmack und der guten Singkunst entgegen" sollte Tartini gespielt haben, er, der ausdrücklich den Grundsatz aufstellte, daß man gut singen müsse, um gut spielen zu können[1], — er, der über Spieler, welche durch ihre Technik zu glänzen suchten,

1. S. Campagnoli's Violinschule. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

äußerte: „Das ist schön! das ist schwer! aber hier (mit der Hand auf's Herz deutend) hat es mir nichts gesagt"? Wenn irgend etwas angezweifelt werden darf, so ist es die Richtigkeit des Quanz'schen Urtheiles. Widerlegt wird es zunächst durch eine Mittheilung Lahoussaye's, eines Schülers Tartini's. „Nichts, so sagt er, könnte das Erstaunen und die Bewunderung ausdrücken, welche mir die Vollendung und Reinheit seines Tones, der Reiz des Ausdruckes, die Magie seiner Bogenführung, mit einem Wort, die gesammte Vollendung seiner Leistungen verursachte." Dann aber bedarf es nur eines flüchtigen Blickes auf Tartini's Werke. Wer die in ihnen enthaltenen, ebenso tief empfundenen als melodiösen Adagio's schreiben konnte, der ließ es auch sicherlich nicht an geschmackvoll edler und gesangreicher Behandlung des Instrumentes fehlen, für welches er schrieb, es wäre denn, daß man der Annahme huldigen wollte, Tartini sei erst als alter Mann zu Gefühl und Vortrag gelangt, — eine Voraussetzung, die sich von selbst entkräftet. Denn wer in der Blüthe seiner Jahre nicht feinfühlig ist, wird es überhaupt nie werden. Gewiß, der gute, brave Quanz war entweder schlecht gelaunt, als er Tartini hörte, oder er hatte Vorstellungen absonderlichster Art über Gefühl und Vortrag.

Tartini konnte sich, nachdem er seine Prager Beziehungen abgebrochen und nach Italien zurückgekehrt war, nie wieder dazu entschließen, das Vaterland und den heimischen Wirkungskreis zu verlassen, so glänzende Anerbietungen ihm auch in der Folge zu Theil wurden. Selbst den Lockungen des guineenreichen England, das immer bereit war, in Ermangelung eigener künstlerischer Produktivität fremde Kräfte auszubeuten, vermochte er zu widerstehen. Denn obwohl der Meister in Padua nicht mehr als ein standesgemäßes Auskommen hatte — sein Gehalt wird auf 400 Dukaten angegeben — so lehnte er doch eine Einladung des Lord Midlesex nach London ab, welcher ihm die Summe von 3000 Pfund Sterling verhieß. Anspruchslosen Sinnes gab er dem Vermittler dieser Offerte, Marchese degli Obizzi folgende Antwort: „Ich habe eine Frau, die mit mir gleichen Sinnes ist, und keine Kinder. Wir sind mit unserm Zustande sehr zufrieden; und wenn sich je in uns ein Wunsch regt, so

Digitized by Google

iſt es doch der nicht, mehr zu beſitzen als wir haben". Daß er uneigennützig war, beweiſt ſein Wohlthätigkeitsſinn. Er unterſtützte Wittwen und Waiſen, ließ Kinder armer Eltern auf ſeine Koſten unterrichten, und unterwies unbemittelte Schüler gegen eine geringe Entſchädigung oder gar umſonſt.

Tartini's Lebensabend wurde durch ein ſchmerzhaftes Fußleiden getrübt, das auch die Urſache ſeines Todes war. Er ſtarb, von ſeinem Favoritſchüler Nardini mit kindlicher Liebe gepflegt, im 78. Lebensjahre, am 26. Februar 1770, tief betrauert von den Freunden und Verehrern der Kunſt. In der Parochialkirche Santa Catarina zu Padua fand er ſeine Ruheſtätte. Sie trägt die einfache Inſchrift: „Joseph Tartini sibi et conjugi suæ posuit. Obiit IV Kal. Mart. MDCCLXX. Aet. LXXVIII. Giulio Meneghini, ſein Schüler und Amtsnachfolger, veranſtaltete am 31. März desſelben Jahres in der Servitenkirche eine ſolenne Gedächtnisfeier. Bei derſelben wurde von der Capelle, welcher er vorgeſtanden, ein Requiem Valotti's aufgeführt. Das Elogium hielt der Abbáte Fanzago. Dasſelbe erſchien 1770, und in zweiter Auflage 1792 zu Padua im Druck.

Tartini iſt nicht minder in Wort und Schrift gefeiert worden als Corelli. Die Verehrer ſeiner Kunſt verſäumten es nicht, ihn in Epigrammen zu preiſen, von denen uns die beiden nachſtehenden aufbehalten ſind. Das erſtere derſelben war für Tartini's Bildnis beſtimmt:

Tartini haud potuit veracius exprimi imago
Sive lyram tangat, seu meditetur, is est.

Das zweite lautet dagegen:

Hic fidibus, scriptis, claris hic magnus alumnis.
Cui par nemo fuit, forte nec ullus erit.

Und auch die Stadt Padua, wennſchon ſie kein römiſches Pantheon beſaß, in dem man den Meiſter wie ſeinen Vorläufer Corelli hätte verewigen können, ließ es an einem äußeren Zeichen der Verehrung nicht fehlen. Am ſüdlichen Theil des Orts liegt ein anmuthiger Spaziergang, „Prato della Valle" genannt. Hier befindet ſich unter einer beträchtlichen Anzahl von Bildſäulen berühmter Paduaner und

Digitized by Google

anderer hervorragender Männer, welche die dortige Universität besucht, auch Tartini's Statue mit der Inschrift:

Jos. Tartini. Piranensi.
In Patav. Basilic. D. Antonii.
Fidium. Profess. Primario.
Eximio. Scriptis. et Alumnis.
Clarissimo.
Perenne. Monumentum. Gloriæ.
Aere. Collato.
Bon. Art. Amatores.
P. C.
An. MDCCCVI.

Zu seinen Füßen liegen Geige und Bogen und als Hindeutung auf seine Thätigkeit als Theoretiker auch Bücher. Die linke Hand ist auf die Büste Valotti's gestützt, während die rechte auf diese hinweist.

Tartini's geistiges Wirken läßt eine Doppelnatur ungewöhnlicher Art erkennen. Der Meister war nicht nur hervorragend als Componist, sondern betheiligte sich auch mit eifrigster Hingebung an der Untersuchung wissenschaftlicher Probleme, deren Lösung ihn sein ganzes langes Leben hindurch beschäftigte. Er hatte während seiner Studien in Ancona beim Violinspiel die Wahrnehmung gemacht, daß das Erklingen von Doppelgriffen einen dritten Ton, den sogenannten Combinationston (Differenzton) erzeugt.[1] Aus dieser Beobachtung zog er zunächst einen wesentlichen Vortheil für die Intonation, da er fand, daß der dritte Ton nur dann hörbar wurde, wenn die Intervalle in voller Reinheit ertönten. Und so sorgsam war er in dieser Hinsicht, daß er auch jederzeit seinen Schülern die Berücksichtigung dieses Kriteriums bei ihren Studien anempfahl.[2] Doch

1) Man setzt die Zeit dieser Entdeckung in das Jahr 1714. Doch findet hier offenbar ein Irrthum statt, da Tartini sich erst nach 1716 in Ancona aufhielt.

2) Leopold Mozart empfiehlt in seiner Violinschule gleichfalls dasselbe Verfahren zur Erzielung einer guten Intonation bei Doppelgriffen, — ein Beweis, daß er alles Neue, was einer Berücksichtigung werth war, in Betracht zog und sofort zur Anwendung brachte.

ed by Google

beruhigte er ſich nicht bei der bloßen Thatſache. Er war bemüht, eine Erklärung für dieſe Erſcheinung zu finden, ſie wiſſenſchaftlich zu begründen. Hier reichten indeſſen weder ſeine Kenntniſſe aus, noch bot der damalige Standpunkt der Akuſtik ſichere Haltpunkte für die Erklärung des beobachteten Phänomens. Tartini half ſich im Drange nach Erkenntnis ſo gut als er konnte. Er verfaßte, vielleicht um ſich ſelbſt zunächſt klarer über dieſe Materie zu werden, ein umfangreiches theoretiſches Werk, welches er 1754 zu Padua unter dem Titel: „Trattato di musica secondo la vera scienza dell' armonia“ drucken ließ. Es handelt in folgenden 6 Hauptabſchnitten: 1) Vom harmoniſchen Phänomen ꝛc., 2) Vom harmoniſchen Cirkel ꝛc., 3) Vom muſikaliſchen Syſtem ꝛc., 4) Von der diatoniſchen Skala ꝛc., 5) Von den alten und modernen Tonarten, 6) Von den Intervallen und Modulationen der modernen Muſik. Dieſe Schrift wurde bald nach ihrer Veröffentlichung Gegenſtand der wiſſenſchaftlichen Unterſuchung und Tartini erwarb ſich infolge deſſen namentlich die Gegnerſchaft Prony's, Serre's (in Genf), Mercadier de Beleſtat's und ſpäter auch J. J. Rouſſeau's.[1] Die Widerlegungen, zunächſt der beiden erſtgenannten Männer, bekehrten indeſſen Tartini nicht; er gab vielmehr 1767 ein zweites Buch: „De' principii dell' armonia musicale contenuta nel diatonico genere“ heraus. In dieſem Werke machte er dem Franzoſen Remieu gegenüber, der das Phänomen des dritten Tones 1743 gefunden haben wollte, den Anſpruch der Priorität für ſeine Entdeckung geltend. Die Serre'ſche Streitſchrift wurde durch eine „Risposta di Giuseppe Tartini alla critica del di lui Trattato di musica di Mons. Serre di Ginevra (in Venezia 1767) beantwortet. Dieſe Broſchüre ſoll den Generalpoſtmeiſter Grafen Thurn und Taxis, einen Schüler und Freund Tartini's, zum Verfaſſer haben. Auch wird (bei Fétis) eine Schrift des genannten Grafen: „Risposta di un anonimo al celebre Signor Rousseau circa il suo sentimento in proposito d'alcune proposizioni del Sig. G. Tartini“ (in Venezia 1769) citirt.

1. Fetis giebt über die von den genannten Männern veröffentlichten Streitſchriften und deren Inhalt in ſeiner „Biographie universelle“ unter dem Artikel Tartini ein eingehenderes Raiſonnement, deſſen Werth zu beſtimmen ich mir nicht getraue.

Digitized by Google

Man sieht, Tartini war unmittelbar und mittelbar in einen umfangreichen Federkrieg verwickelt worden, der freilich unerledigt blieb, da man sich nicht verständigte, und wegen unzureichender Sachkenntnis auch nicht verständigen konnte. Erst in neuester Zeit ist das Phänomen des Combinationstones durch Helmholtz'[1]) geniale Beobachtungen und Untersuchungen vollständig erkannt und erklärt worden. Man weiß nun, daß „der Combinationston entsteht, wenn die von zwei Tönen gleichzeitig erregten Schwingungen so weite Elongationen besitzen, daß sie nicht mehr als verschwindend klein angesehen werden können. Die Folge hiervon sind dann Vibrationen der Luft oder wenigstens der Gehörknöchelchen, welche den Combinationston erzeugen".[2])

Tartini hatte sich übrigens so sehr in die Theoreme der Tonkunst vertieft, daß er noch in späten Lebensjahren eine Schrift: „Delle ragioni e delle proporzioni" in sechs Büchern verfaßte. Er vermachte dieselbe seinem Freunde, dem Paduaner Professor Colombo mit dem Wunsch, sie zu verbessern und herauszugeben. Doch ist die Arbeit spurlos verschwunden.

Wir haben vorstehend, soweit es der Raum dieser Blätter gestattet, in allgemeinen Umrissen Tartini's schriftstellerische Thätigkeit anzudeuten versucht. Sie ist bedeutend genug, um ein helles Licht auf des Künstlers scharf ausgeprägte Verstandesrichtung zu werfen. Denn obwohl es ihm trotz allen Bemühens nicht gelang, eine unantastbare systematische Begründung theoretischer Fragen, insbesondere aber der Lehre von dem Combinationstone zu Stande zu bringen, so spricht doch der Umstand, daß namhafte Männer der Wissenschaft es der Mühe werth erachteten, auf seine Anschauungen ausführlich einzugehen, sehr vernehmlich für seine Denkkraft. Burney wendet im Hinblick auf Tartini's theoretische Arbeiten das Sokratische Wort

---

2) S. Helmholtz: „Die Lehre von den Tonempfindungen", S. 228 ff. Es wird in diesem Werke übrigens bemerkt, daß der Organist Sorge die Combinationstöne 1740 zuerst entdeckt habe, während sie von Tartini angeblich schon vor 1720 beobachtet wurden.

1) Pisko, Die neueren Apparate der Akustik. Einleitung S. IX. Wien, C. Gerold's Sohn, 1865.

Digitized by Google

an: „Was ich davon verstehe, ist vortrefflich, und deswegen bin ich geneigt zu glauben, daß das, was ich nicht verstehe, gleichfalls vortrefflich ist". Allerdings wird Tartini's Ausdrucksweise in seinen Schriften als eine oft unklare und schwülstige bezeichnet. Der schon genannte Professor Colombo soll diese freilich nicht empfehlenswerthe Eigenthümlichkeit der Darstellung dadurch erklärt haben, daß sein Freund Tartini „ein schlechter Rechenmeister und ein noch schlechterer Mathematiker gewesen sei". Er habe sich deswegen bei seinen musikalischen Berechnungen ein ganz eigenes Verfahren ausgedacht, das ihm durch die Übung eben so leicht geworden sei, als es Andern unverständlich blieb, und demzufolge seine Thesen in mancherlei mathematische und algebraische Dunkelheiten eingehüllt. Wie dem nun auch sei, wie hoch oder gering man den positiven Werth von Tartini's Schriften veranschlagen möge, es ist gewiß, daß er als ausübender und schaffender Musiker eine höhere Bedeutung für uns hat, wie als Mann der Wissenschaft.

Tartini war als Componist von einer ungemeinen Fruchtbarkeit. Wenn man den Berichten älterer und neuerer Schriftsteller trauen darf, so wäre nur der kleinste Theil seiner Violinwerke in die Öffentlichkeit gedrungen. Gerber giebt an, daß sich „über zweihundert Violinconcerte und eben so viel Violinsolo's als Manuscripte in den Händen seiner Landsleute befänden", — eine Zahl, die offenbar zu hoch gegriffen ist. Der Franzose Fayolle [1]) begnügt sich schon mit 100 Sonaten und eben so viel Concerten im Manuscript [2]). Fétis dagegen macht die Angabe, Tartini habe außer seinen gedruckten Werken 48 Sonaten für Violine und Baß, und 127 Concerte für Violine Solo, mit Begleitung des Streichquartetts hinterlassen, von denen sich ein großer Theil abschriftlich auf der Conservatoriumsbibliothek zu Paris befinde. Es wird sich schwerlich heute noch ermitteln lassen, in wie weit diese Behauptungen wahr sind, denn die Originalmanuscripte der Tartini'schen Werke, welche (nach Gerber)

1) S. dessen Schrift „Paganini et Beriot", Paris, Legouest 1831, und Allgem. Mus.-Ztg. vom Jahr 1812. Nr. 26.

2) Die Collection von Farrenc in Paris soll gegen 100 Sonaten von Tartini enthalten haben.

Digitized by Google

in den Beſitz des Grafen Thurn und Taxis zu Venedig übergingen, dürften kaum mehr beiſammen, ſondern in der ganzen Welt zerſtreut ſein. Jedenfalls hat Tartini weit mehr Muſik geſchrieben als veröffentlicht. [1]

Die von Tartini gedruckten Werke, deren vollſtändiges Verzeichniß Fétis mittheilt, belaufen ſich auf einige 50 Sonaten mit Baß und 18 Concerte mit Quartettbegleitung. Sie erſchienen vom Jahre 1734 ab meiſt in Amſterdam, London und Paris in verſchiedenen Ausgaben. Bemerkenswerth iſt es, daß ſich unter denſelben nur eine Trioſonate für 2 Violinen und Baß findet [2], während dieſe von ſeinen Vorgängern und Zeitgenoſſen ſo ſehr cultivirte Gattung bis zu Ende des 18. Jahrhunderts in Mode blieb.

Auch eine Vocalcompoſition, ein Miserere ſchrieb Tartini, welches am Charmittwoch des Jahres 1768 zu Rom in der ſixtiniſchen Capelle aufgeführt wurde. Der Baron Agoſtino Forno, Verfaſſer eines Elogiums auf Tartini, welches bei dieſer Gelegenheit verleſen wurde, weiſt dieſem Werke den erſten Platz unter allen Schöpfungen des Meiſters zu. „Weit entfernt die Lobreden des Barons Forno zu verdienen", bemerkt Fétis im Hinblick darauf, „wurde dieſes Stück für ſo ſchwach befunden, daß man einſtimmig beſchloß, es nicht wieder aufzuführen, und wirklich iſt es ſeitdem nicht mehr gehört worden".

Wenn wir Tartini's ſämmtliche uns zugänglich geweſene Inſtrumentalwerke betrachten, ſo empfangen wir den Eindruck einer geiſtig bedeutenden Perſönlichkeit. Im Weſentlichen auf Corelli und Vivaldi geſtützt, deren Werke ihm bereits feſte Normen für die formell und geiſtig einzuſchlagende Richtung boten, vermochte er bei ſeiner hohen Begabung die Violincompoſition gegen ſeine Vorgänger um eine Stufe emporzuheben. Der durch ihn bewirkte Fortſchritt iſt nach Form und Gehalt gleich groß. Die Motive werden vollwichtiger,

1) Bei meiner wiederholten Anweſenheit in Padua ſah ich durch Vermittelung des Capellmeiſters an der Baſilica S. Antonio, Melchiore Balbi, einige Manuſcripte Tartini's in der Bibliothek der genannten Kirche. Es waren ſogenannte „Sonate da chiesa" mit Quartettbegleitung.

2) Unter den Notenbeſtänden der Baſilica S. Antonio in Padua befinden ſich einige handſchriftliche Sonaten Tartini's für zwei Violinen und Baß, die aber inhaltlich kein beſonderes Intereſſe zu erregen vermögen.

langathmiger und von reinerem, mannichfaltigerem melodiſchen Gepräge; das Paſſagenwerk läßt eine organiſchere Entfaltung ſo wie einen inneren Zuſammenhang mit dem ganzen Satzgefüge erkennen. Harmonie und Modulation erweitern ſich bei körniger Einfachheit und klarer Plaſtik der Geſtaltung zu reicherem Ausdruck. Endlich klärt ſich die Structur, namentlich der Allegroſätze, durch ſchärfere Hervorhebung von contraſtirenden Elementen ab, wie ſich denn auch hier und da unverkennbar Anſätze zu Seiten- und Mittelmotiven bemerklich machen. Doch iſt es dem Meiſter nicht genug, in den genannten Beziehungen höheren Anſprüchen gerecht zu werden; er offenbart nicht minder den Drang, mit ſeiner Muſik eine beſtimmte, poetiſch gefärbte Stimmung auszudrücken, und oft gelingt es ihm.

Ein lyriſch elegiſcher Zug, geſättigt von warmer Empfindung, erfüllt weſentlich die langſamen, getragenen Tonſtücke Tartini's. Beſonders glänzende Beiſpiele dafür bieten die beiden Sonaten in G moll, Nr. 10, op. 1 (ehemals unter dem Namen „Didone abandonnata“ bekannt), ſo wie Nr. 1, op. 2 [1] und insbeſondere die ſogenannte Teufelsſonate, die auch in G moll ſteht. Im engen Anſchluß an Corelli und Vivaldi geht er mithin nicht nur nach formeller, ſondern auch nach inhaltlicher Seite über beide Meiſter hinaus, indem er beſtimmte Stimmungsgebiete betritt. Doch erreicht er noch nicht die freiere Tongeſtaltung Veracini's. Dieſer offenbart mehr individuelles Tonleben; er eröffnet bereits die Perſpektive auf eine kommende Zeit, während Tartini's Empfindungswelt noch ganz entſchieden unter dem Einfluß des kirchlichen Pathos ſteht: nur in ſehr vereinzelten Fällen macht er den Verſuch, ſich der ihn beherrſchenden Sphäre zu entziehen. Dies erklärt ſich zum Theil daraus, daß viele ſeiner Sonaten und Concerte ausſchließlich für die Kirche geſchrieben wurden, der er bis in ſeine ſpäteſten Lebensjahre mit ungeſchwächtem Eifer als Soloſpieler diente. Es wird (bei Gerber) ausdrücklich berichtet, „ſein Eifer für den Dienſt ſeines Schutzheiligen (S. Antonio) ſei ſo groß geweſen, daß er trotz der Verpflichtung, nur an hohen Feſten in der

1) Sie befindet ſich in der von C. Witting bei Holle in Wolfenbüttel herausgegebenen „Kunſt des Violinſpiels“.

Digitized by Google

Kirche zu ſpielen, ſelbſt noch bei ſeinen ſchwachen und kranken Nerven ſelten eine Woche vorbei ließ, ohne einmal zu ſpielen". Und Fayolle erwähnt übereinſtimmend hiermit: „Man erzählt, daß der Meiſter noch im hohen Alter in die Hauptkirche von Padua ging, um daſelbſt das Adagio ſeiner Sonate, genannt „Imperator"[1]), zu ſpielen.

Der von Tartini eingenommene Standpunkt als Violincompoſiſt war für geraume Zeit der herrſchende. Seine Nachfolger bewegen ſich vorzugsweiſe in den von ihm geſteckten Grenzen, bleiben jedoch in Erfindung und Größe des Styls bedeutend gegen ihn zurück. Nur hin und wieder laſſen ſie eine Erweiterung gewiſſer techniſcher Seiten des Violinſpieles und ein Hinüberneigen zum weltlichen Tone erkennen. Hiervon ſind in erſterer Beziehung ſelbſt die Violinwerke eines Mannes wie Porpora, der indeß hauptſächlich Vocalcompoſiſt war, nicht auszunehmen. Seine zwölf Violinſonaten (mit Baß) zeigen formfeſte, tüchtige Arbeit, doch ſind ſie trocken, ohne Schwung und nüchtern, oft auch überladen in ornamentaler Hinſicht. Einen thatſächlichen Fortſchritt gegen Tartini bewirkte für die Violincompoſition erſt Viotti.

Tartini liebte es, ſich für die produktive und reproduktive Thätigkeit dichteriſch anzuregen. Algarotti[2]) verſichert, daß er die Gewohnheit hatte, ein Sonett von Petrarca zu leſen, ehe er an die Compoſition ging, „um, an einen beſtimmten Gegenſtand anknüpfend, ſich nicht in leere Phantaſien zu verirren". Dieſe Angabe findet entſprechende Ergänzung durch eine Mittheilung Lipinski's[3]). Derſelbe ließ es ſich nämlich bei ſeiner zwiſchen die Jahre 1817—1820 fallenden Anweſenheit in Oberitalien angelegen ſein, Erkundigungen über Tartini's Spielweiſe einzuziehen. Zu Trieſt fand er noch einen unmittelbaren, bereits hochbejahrten Schüler des Meiſters. Auf Lipinski's

---

1) Dieſer Name wird dem Adagio der 5. Sonate (B dur) in op. VI beigelegt.

2) Es iſt wahrſcheinlich der Venezianer, welcher in der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Padua ſtudirte, Schriftſteller war und ſpäter von Friedrich dem Großen als deſſen Kammerherr in den Grafenſtand erhoben wurde. Vergl. übrigens Allgem. muſ. Ztg. vom Jahre 1812, Nr. 26.

3) An den Verfaſſer dieſer Blätter.

Digitized by Google

Frage, wie Tartini dies und jenes seiner Werke vorgetragen habe, reichte der Italiener ihm ein Gedicht, forderte ihn auf, es durchzulesen, und veranlaßte ihn sodann, ein Tartini'sches Adagio zu spielen, um ihm die Methode begreiflich zu machen, nach welcher der Componist beim Vortrag der Musik zu Werke gegangen sei. Zugleich berichtete er, daß Tartini sich häufig Reime seiner Lieblingsdichter unter die Violinstimme geschrieben habe, deren Inhalt ihm gewissermaßen ein poetischer Leitfaden für seinen Ausdruck gewesen sei. Offenbar hat es sich hierbei um nichts Anderes gehandelt, als um die poetische Anregung und Erweckung einer besonderen Stimmung, deren er vielleicht mehr bedurfte als andere Künstler. Dieses Verfahren Tartini's deutet aber zugleich auf eine Eigenart seines inneren Wesens, in Folge deren er gelegentlich nur unter dem direkten Eindruck von poetischen Bildern tonkünstlerisch thätig zu sein vermochte. Bezeichnend dafür ist, daß er auch Motto's über die einzelnen Stücke seiner Compositionen zu setzen pflegte, die er auf geheimnißvolle Weise in einer eigens dazu erfundenen, für Uneingeweihte völlig unverständlichen Chiffreschrift ausdrückte. Der bereits verstorbene Capellmeister Melchiore Balbi in Padua besaß den Schlüssel zu dieser Chiffreschrift.[1]) Nach dieser ergiebt sich für einen Sonatensatz die Aufschrift: „Ombra cara", für eine andere: „Volgete il riso in pianto o mie pupille". Wie leicht zugänglich übrigens Tartini einem gewissen Mysticismus war, beweist am deutlichsten seine Sonate „Il Trillo del Diavolo". Ihre phantasmagorische Einkleidung zeigt wiederum, wie gern der Künstler sich an bestimmte Objekte anlehnte. Diesmal wird aber die unverkennbare Hinneigung dazu durch eine visionäre Nüance illustrirt. Nach Lalande's Bericht[2]), der die näheren Entstehungsumstände dieser Sonate angeblich aus Tartini's eigenem Munde empfangen hatte, war Folgendes (Tartini ist selbst als Erzähler eingeführt) die Veranlassung zu der Composition: „In einer Nacht (es war im Jahre 1713) träumte mir, ich hätte meine Seele dem Teufel verschrieben. Alles ging nach meinem Wink; mein neuer

---

1) Er war so gefällig, mir näheren Aufschluß darüber zu geben.

2) Voyage d'un François en Italie, 1765 u. 66. Tom. 8.

Digitized by Google

Diener kam jedem meiner Wünsche zuvor. Unter anderen Einfällen hatte ich auch den, ihm meine Violine zu geben, um zu sehen, ob er wohl im Stande sein würde, etwas Hübsches darauf zu spielen. Aber wie groß war mein Erstaunen, als ich eine Sonate hörte, so wunderbar und so schön, mit so viel Kunst und Einsicht vorgetragen, daß auch der kühnste Flug der Phantasie sie nicht zu erreichen vermochte. Ich wurde so hingerissen, entzückt, bezaubert, daß mir der Athem stockte, und ich erwachte. Sogleich ergriff ich meine Violine, um wenigstens einen Theil der im Traume gehörten Töne festzuhalten. Umsonst. Die Musik, welche ich damals componirte, ist zwar das Beste, was ich in meinem Leben gemacht habe, und ich nenne sie noch die Teufelssonate: aber der Abstand zwischen ihr und jener, die mich so ergriffen hatte, ist so groß, daß ich mein Instrument zerbrochen und der Musik auf immer entsagt haben würde, wenn es mir möglich gewesen wäre, mich des Genusses, den sie mir gewährte, zu berauben".

Ist es nicht, als ob man ein Märchen aus Tausend und eine Nacht oder Dr. Faust's berühmte Teufelsverschreibung hörte? Und doch mochte Tartini selbst vollkommen überzeugt von der Wahrheit seines Traumes sein, wie etwa ein Mensch, welcher glaubt, infolge von Hallucinationen Geister gesehen oder gesprochen zu haben. Wenigstens hatte er als Wahrzeichen des geträumten Erlebnisses in seinem Musikzimmer, wie der deutsche Gelehrte Christoph Gottlieb Murr (bei Gerber) berichtet, die „Teufelssonate" der Thür gegenüber hängen.

Wir haben Tartini's Bedeutung als Violinspieler und Componist für sein Instrument zu charakterisiren versucht, und müssen ihn nun noch als Lehrmeister betrachten. In dieser Beziehung kann sein Wirken nicht hoch genug veranschlagt werden.

Der Beginn von Tartini's Lehramt wird übereinstimmend in das Jahr 1728 gesetzt. Von diesem Zeitpunkte ab strömten wohl hauptsächlich die Kunstjünger nach Padua, um der Unterweisung des berühmten Mannes theilhaftig zu werden, welcher von seinen Zeitgenossen bezeichnend „Maestro delle Nazione" genannt wurde. Denn zu seinen zahlreichen Schülern gehören nicht nur Italiener, sondern

Digitized by Google

auch Deutſche und Franzoſen. Tartini mußte ein um ſo beſſerer Lehrer ſein, je mehr er dem autodidaktiſchen Studium verdankte. Ihm waren die Bedingungen eines kunſtgemäßen Violinſpiels im reiferen Alter völlig klar geworden. Erſt als er Veracini gehört hatte, ſchlug er ein ſtreng methodiſches Verfahren ein, nach welchem er mit größter Gewiſſenhaftigkeit verfuhr. Namentlich widmete er dem Gebrauch des Bogens ſeine beſondere Aufmerkſamkeit. Er hatte die Stange förmlich ab- und eingetheilt, um bei ſeinen Strichübungen völlig ſyſtematiſch verfahren zu können, und erlangte dadurch eine ungemeine Beherrſchung des rechten Armes. Fayolle theilt hierüber in ſeiner ſchon citirten Schrift „Paganini et Beriot“ Folgendes mit: „Tartini avait deux archets, l'un marqué sur la baguette de la division à quatre temps, l'autre de celle à trois temps. C'est dans ces divisions qu'il obtenait toutes les subdivisions de l'infiniment petit: et, comme il lui était prouvé que le poussé vertical était plus bref que le tiré perpendiculaire, il faisait jouer la même pièce en tirant comme en poussant, avec les mêmes inflexions. Aussi avait-il écrit en grosses lettres cette maxime sur son pupitre: Force sans raideur et flexibilité sans mollesse“.

Die Reſultate ſeiner Bogenführungsſtudien legte Tartini in dem Werke „Arte dell' arco“ (50 Variationen über eine Gavotte Corelli's) nieder. Dieſes Werk, welches die hohe pädagogiſche Begabung ſeines Autors erkennen läßt, iſt gleichzeitig als Studie für die linke Hand intentionirt. Ein auf ähnliche Zwecke berechnetes Seitenſtück dazu findet ſich in den melismatiſchen Veränderungen des Adagio's der fünften Sonate (op. 2), welche die damals übliche Art und Weiſe der mannichfachen ornamentalen Metamorphoſe eines melodiſchen Motivs erkennen laſſen.

Wenn Jemand dazu berufen war, eine Violinſchule zu ſchreiben, ſo iſt es Tartini. Wir erſehen dies aus einer Lektion, die er auf brieflichem Wege ſeiner Schülerin Maddalena Lombardini-Sirmen ertheilt. Klarer, beſtimmter und eindringlicher können gewiſſe wichtige Elemente des Violinſpieles nicht gelehrt werden, als hier geſchieht. Dieſer Brief Tartini's iſt ein zu wichtiges Dokument, um desſelben

Digitized by Google

bloß andeutungsweiſe zu gedenken. Wir geben ihn in der Hiller'ſchen Überſetzung [1]), wie folgt:

„Meine hochgeſchätzte Signora Maddalèna.

(Padua, d. 6. März 1760.)

Endlich habe ich mich, mit der Hülfe Gottes, von dem beſchwerlichen Geſchäfte losgemacht, das mich bisher verhindert hat, Ihnen mein Verſprechen zu halten. Je mehr es mir am Herzen lag, deſto mehr betrübte mich der Mangel der Zeit. Wir wollen nun, in Gottes Namen, durch Briefe anfangen; und wenn Sie, was ich hier vortrage, nicht genugſam verſtehen, ſo ſchreiben Sie, und fordern von mir die Erklärung alles deſſen, was Ihnen unverſtändlich iſt. Ihre vornehmſte Übung muß den Gebrauch des Bogens betreffen: Sie müſſen darüber unumſchränkter Meiſter werden ſowohl in Paſſagien als im Cantabile. Das Aufſetzen des Bogens auf die Saite iſt das erſte. Es muß mit ſolcher Leichtigkeit geſchehen, daß der erſte Anfang des Tons, welcher herausgezogen wird, mehr einem Hauche auf die Saite, als einem Schlage ähnlich ſcheint. Nach dieſem leichten Aufſatze des Bogens wird der Strich ſogleich fortgeſetzt, und nun können Sie den Ton verſtärken, ſo viel Sie wollen, da nach dem leichten Aufſatze keine Gefahr mehr iſt, daß der Ton kreiſchend oder kratzend werde. Dieſes leichten Anſatzes mit dem Bogen müſſen Sie ſich in allen Gegenden deſſelben bemeiſtern, ſowohl in der Mitte, als an den beiden äußerſten Enden; ſowohl im Hinauf- als im Herunterſtriche. Um der Sache auf einmal mächtig zu werden, übt man ſich zuerſt mit dem messa di voce auf einer bloßen Saite, z. B. auf dem a. Man fängt vom *pp* an, und läßt den Ton immer nach und nach ſtärker werden, bis zum *ff*, und dieſes Studium muß man ſowohl mit dem Herunter- als mit dem Heraufſtriche vornehmen. Fangen Sie dieſe Übung ſogleich an, und wenden Sie wenigſtens täglich eine Stunde Zeit darauf, zwar nicht ununterbrochen: ſondern Vormittags eine halbe Stunde und Nachmittags wieder ſo viel. Erinnern Sie ſich dabei, daß dies das wichtigſte und ſchwerſte Studium iſt. Wenn Sie damit zu Stande

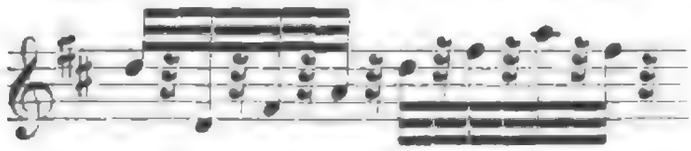
---

1) S. J. A. Hiller's Lebensbeſchreibungen berühmter Tonkünſtler, auch Allgem. muſ. Ztg. vom Jahre 1803, Nr. 9.

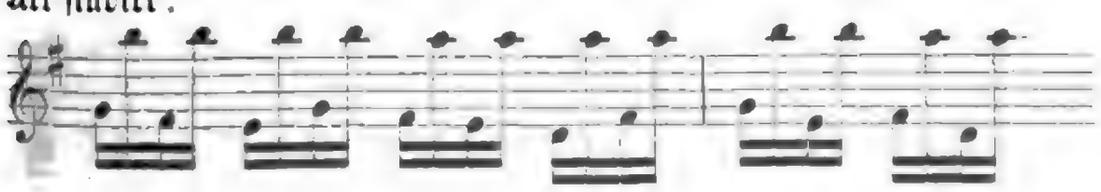
Digitized by Google

ſind, dann wird Ihnen das messa di voce nicht weiter Mühe machen, das mit einem und demſelben Bogenſtriche vom *pp* anfängt, bis zum *ff* ſteigt, und wieder auf's *pp* zurück kommt. Das geſchickteſte Aufſetzen des Bogens auf die Saite wird Ihnen leicht und ſicher geworden ſein, und Sie werden mit Ihrem Bogen alles machen können, was Sie wollen. Um nun ferner die Geſchwindigkeit des Bogens, die von der leichten Berührung abhängt, zu erhalten, iſt der beſte Rath, daß Sie täglich eine oder die andere Fuge des Corelli, die ganz aus Sechzehntheilen beſteht, ſpielen. Dieſer Fugen ſind drei in den Sonaten a Violine Solo, opera V. Auch die erſte, in der erſten Sonate aus D dur iſt dazu dienlich. Sie müſſen ſie zuerſt langſam, dann immer etwas geſchwinder ſpielen, bis Sie dieſelben in der möglichſten Geſchwindigkeit herausbringen. Ich muß Ihnen aber dabei noch einen doppelten Rath geben; der erſte: daß Sie ſie mit einem kurzen Bogenſtriche, das iſt: abgeſtoßen, und mit einem kleinen Abſatze zwiſchen jeder Note ſpielen. Sie ſind folgender Geſtalt geſchrieben:

ſie müſſen aber geſpielt werden, als ob ſie ſo geſchrieben wären:



der andere: daß Sie ſie, im Anfange, mit der Spitze des Bogens ſpielen; hiernach aber, wenn es Ihnen damit gelingt, mit der Gegend des Bogens zwiſchen der Spitze und der Mitte desſelben; und endlich, wenn auch dieſes gut von Statten geht, mit der Mitte des Bogens ſelbſt. Vergeſſen Sie dabei nicht, daß Sie dieſe Fugen nicht immer mit dem Herunterſtriche, ſondern bald mit dem Herunter- bald mit dem Heraufſtriche anfangen müſſen. Um Leichtigkeit des Bogens zu erhalten, iſt auch das Überſpringen einer Saite von ungemein großem Nutzen, und wenn man Fugen mit Sechzehnteln folgender Art ſtudirt:



Digitized by Google

Sie können ſich ſelbſt von dieſer Gattung ſo viele erfinden, als Sie wollen, und in einem jeden Tone. Sie ſind in der That nützlich und nothwendig.

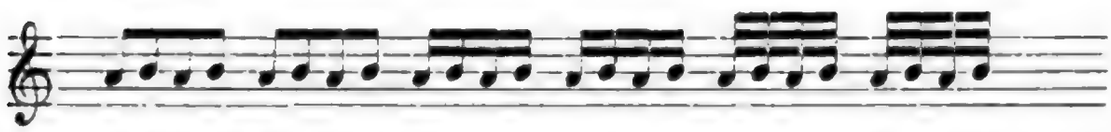
In Anſehung des Aufſetzens der Finger auf das Griffbrett empfehle ich Ihnen eine Sache, die für alles hinreichend iſt. Sie beſteht darin: Nehmen Sie eine Stimme der erſten oder zweiten Violine, es ſei von einem Concert, von einer Meſſe oder einem Pſalm; alles, folglich auch die Violinſtimmen einer Sinfonie, eines Trios u. ſ. w. iſt dazu dienlich. Stellen Sie die Finger nicht in die gewöhnliche Lage, ſondern in die halbe[1] Applicatur; d. i., den erſten Finger in g auf der e-Saite, und ſpielen Sie die ganze Violinſtimme in dieſer Lage durch, ſo daß ſich die Hand nie aus derſelben verrücken läßt, als wenn Sie auf der unterſten Saite das a, und auf der erſten das dreigeſtrichene d zu nehmen haben; Sie müſſen aber ſogleich wieder in die vorige Applicatur zurückkehren. Dies Studium muß ſo lange getrieben werden, bis Sie im Stande ſind, eine jede Violinſtimme, die nichts Concertmäßiges enthält, auf den erſten Anblick vom Blatt zu ſpielen. Gehen Sie ſodann mit der Applicatur weiter hinauf, mit dem erſten Finger in das a, und üben dieſe ebenſo fleißig als die erſte. Wenn Sie auch in dieſer ſicher ſind, ſo nehmen Sie die dritte vor, mit dem erſten Finger in h, und ſuchen ſich in dieſer ebenſo feſt zu machen. Auf dieſe kann noch eine vierte folgen, da der erſte Finger ins dreigeſtrichene e auf der e-Saite geſetzt wird. Sie haben ſodann eine Scala von Applicaturen, daß Sie, wenn Sie dieſelben recht in der Gewalt haben, ſich rühmen können, vom Griffbrette Meiſter zu ſein. Dies Studium iſt nothwendig und ich empfehle es Ihnen.

Das dritte Stück nun iſt das Trillo. Ich verlange es von Ihnen langſam, mäßig, geſchwind und ganz geſchwind. In der Ausführung ſind dieſe verſchiedenen Triller nothwendig; denn es iſt nicht an dem, daß eben das Trillo, das zu einem geſchwinden Satz gut iſt, auch zu einem langſamen dienen könne. Um die Sache mit einem Mal abzuthun, und aus einer Übung nicht zwei zu machen, ſo fangen Sie auf einer bloßen Saite an, es mag a oder e ſein; der Bogen muß lang-

1) Heute wird ſie die zweite Lage genannt.

Digitized by Google

ſam, wie bei einem messa di voce geführt werden. Das Trillo hebe ganz langſam an, gehe immer, nach und nach, durch unmerkliche Grade, ins Geſchwindere fort, bis es ganz geſchwind geworden iſt, wie dies Beiſpiel zeigt:



Binden Sie ſich aber nicht ſo ganz genau an dieſes Beiſpiel, in welchem der Übergang von Achteln ſogleich zu Sechzehnteln, und von dieſen zu andern, wieder um die Hälfte kleineren Noten, zu Zweiunddreißigtheilen iſt. Nein, dies hieße ſpringen, und nicht gehen. Stellen Sie ſich zwiſchen den Achteln und Sechzehnteln andere Noten vor, die weniger als Achtel und mehr als Sechzehntel gelten, ſo daß, wenn Sie mit Achteln anfangen, dieſe dem Werthe der Achtel am nächſten kommen, und im Fortgange ſich immer mehr und mehr den Sechzehnteln nähern, bis ſie wahre Sechzehntel werden; und ſo auch im Übergange von dieſen zu Zweiundreißigſteln. Dieſe Übung nehmen Sie fleißig und mit Sorgfalt vor. Aber fangen Sie ſie immer auf der bloßen Saite an: denn wenn Sie das Trillo auf der bloßen Saite gut machen lernen, ſo wird es Ihnen um ſo viel'leichter werden mit dem zweiten, mit dem dritten, und ſelbſt mit dem vierten Finger, mit welchem Sie beſondere Übungen werden vornehmen müſſen, weil er der kleinſte unter ſeinen Brüdern iſt.

Weiter gebe ich Ihnen jetzt nichts auf: aber dies iſt ſchon viel, und von großem Nutzen, wie Sie ſich davon leicht überzeugen werden. Schreiben Sie mir, ob Sie Alles, was ich Ihnen hier vortrage, wohl begriffen haben. Ich bin u. ſ. w."

Es iſt zu bedauern, daß Tartini ſeiner vorſtehend mitgetheilten brieflichen Lektion keine weitere Folge gegeben hat. Zwar exiſtirt noch eine ſelten gewordene didaktiſche Arbeit von ihm, doch nur die Kenntniß derſelben könnte Aufſchluß darüber geben, inwiefern ſie pädagogiſchen Werth hat. Es iſt nach Fétis ein „Trattato delle appoggiature si ascendenti che discendenti per il violino, come pure il trillo, tremolo, mordente, ed altro, con dichiarazione delle cadenze naturali e composte". Das Originalmanuſcript iſt nie

Digitized by Google

im Druck erschienen. Dagegen veranstaltete Tartini's Schüler Lahoussaye eine französische Übersetzung des Werkes, welche 1782 in Paris (bei Pietro Denis) unter folgendem Titel erschien: „Traité des agréments de la musique, contenant l'origine de la petite note, sa valeur, la manière de la placer, toutes les differentes espèces de cadances etc.“ —

Unter Tartini's zahlreichen Schülern sind die namhaftesten: Bini, Nardini, Manfredi, Ferrari, Meneghini, Joh. Gottl. Graun, Pagin und Lahoussaye.

Bini, mit Vornamen Pasqualini, geb. gegen 1720 zu Pesaro (gest. 17 . .), wurde von seinem Meister als besonders wohlgerathener Schüler gepriesen. Burney berichtet, daß, als ein Engländer Wisemann Tartini um Stunden bat, dieser ihn an Bini mit den Worten wies: „Io lo mando ad un mio scolare che suona più di me, e me ne glorio per essere un angelo di costume e religione“. Nachdem Bini einen drei- bis vierjährigen Lehrcursus in Padua absolvirt hatte, wurde er vom Cardinal Olivieri nach Rom berufen, wo er alle Musikkreise durch die Kühnheit und Vollendung seines Spiels in Erstaunen setzte. Für Montanari [1]) wurde er dort ein gefährlicher Nebenbuhler. Es wird sogar behauptet, daß für diesen Künstler die Überlegenheit Bini's der Grund zu einem geistigen Siechthum wurde, welches mit dem Tode endete. Man kennt weder Compositionen von Bini, noch ist eine Angabe über die Zeit seines Ablebens vorhanden. Einer seiner beachtenswertheren Schüler war der Neapolitaner Emanuele Barbella, als dessen Schüler wiederum der gerühmte, längere Zeit in Amsterdam lebende Violinspieler Ignazio Raimondi zu nennen ist.

Barbella, der 1773 in Neapel starb, hatte zum Compositionslehrer einen gewissen Michele Gabbaloni und später den fruchtbaren Operncomponisten Leonardo Leo. Dieser pflegte, wenn auf Barbella die Rede kam, wie Fétis mittheilt, scherzend zu bemerken: „Non per questo, Barbella è un vero asino che non sa niente!“ Gerber berichtet indessen, daß dieser Ausspruch eine Selbstkritik Barbella's

---

1) S. Seite 101.

Digitized by Google

war, deren er ſich in einem an Burney geſendeten Berichte über ſeine Künſtlerlaufbahn bediente. Die von Cartier in deſſen „L'art de Violon“ mitgetheilte Violinſonate Barbella's iſt ein höchſt unbedeutendes Muſikſtück.

Größere Geltung als Bini erlangte in der muſikaliſchen Welt Pietro Nardini, geb. 1722 zu Fibiana im Toskaniſchen, geſt. 1793 in Florenz. Schubart[1] charakteriſirt ſein Spiel folgendermaßen: „Nardini war Tartini's größter Schüler, ein Geiger der Liebe, im Schooße der Grazien gebildet. Die Zärtlichkeit ſeines Vortrags läßt ſich unmöglich beſchreiben: jedes Comma ſcheint eine Liebeserklärung zu ſeyn. Sonderlich gelang ihm das Rührende im äußerſten Grade. Man hat eiskalte Fürſten und Hofdamen weinen geſehen, wenn er ein Adagio ſpielte. Ihm ſelbſt tropften oft unter dem Spielen Thränen auf die Geige. Jeden Harm ſeiner Seele konnte er auf ſein Zauberſpiel übertragen; ſeine melancholiſche Manier aber machte, daß man ihn nicht immer gern hörte; denn er war fähig, die ausgelaſſenſte Phantaſie vom muthwilligſten Tanze auf Gräber hinzuzaubern. Sein Strich war langſam und feierlich; doch riß er nicht, wie Tartini, die Noten mit der Wurzel heraus, ſondern küßte nur ihre Spitzen. Er ſtackirte ganz langſam, und jede Note ſchien ein Blutstropfen zu ſeyn, der aus der gefühlvollſten Seele floß. Man behauptet, daß eine unglückliche Liebe der Seele dieſes großen Mannes dieſe ſchwermüthige Stimmung gegeben, denn Perſonen, die ihn vorher gehört, ſagen, daß ſein Styl in jüngeren Jahren ſehr hell und roſenfarbig geweſen ſey“.

Nardini erhielt die erſte muſikaliſche Erziehung in Livorno, wohin die Eltern bald nach ſeiner Geburt gezogen waren. Dann genoß er die Lehre des Paduaner Meiſters, aus der er mit dem vierundzwanzigſten Lebensjahre entlaſſen wurde. Allgemein wird Nardini als Lieblingsſchüler Tartini's bezeichnet. Daß er den Meiſter in ſeiner letzten Krankheit wie den eigenen Vater pflegte, wurde ſchon mitgetheilt. 1753 wurde Nardini als Sologeiger an den Württemberger Hof berufen, wo ihn auch Schubart hörte. In dieſer Stellung verblieb er bis 1767, da er es dann infolge der Reorganiſation der

1 Schubart's geſammelte Schriften Bd. 5, S. 70.

Stuttgarter Capelle vorzog, nach Italien zurückzukehren. Hier fand er am florentiniſchen Hofe eine ſeiner Bedeutung entſprechende Stellung als Soloviolinist und Dirigent der großherzoglichen Capelle, die ihn bis zu ſeinem am 7. Mai 1793 erfolgten Tode in Anſpruch nahm.

Von Nardini's Compoſitionen iſt nur der kleinere, bei Fétis verzeichnete Theil in die Öffentlichkeit gedrungen. Sie zeigen ein anmuthiges, liebenswürdiges Talent. Größe des Styls iſt ihnen nicht eigen. Dagegen entſchädigen ſie theilweiſe durch reizvolle Sinnigkeit, ungetrübte naive Heiterkeit ſo wie durch Adel und Friſche der Empfindung. So vor allem die D dur Sonate[1], die zu den lieblichſten Blüthen der italieniſchen Violinmuſik jener Epoche zählt, und ſich namentlich auch durch eine für die damalige Zeit höchſt bemerkenswerthe formelle Ausgeſtaltung des erſten Allegroſatzes hervorthut. Sie hat etwas von dem Mozart'ſchen Schönheitsſinn. Sonſthin finden ſich in Nardini's Sonaten einzelne Cantilenenſätze, denen eine anmuthende Süßigkeit des Ausdrucks eigen iſt, während die mit Paſſagen nicht ſelten überladenen Allegro's meiſt etwas Conventionelles und, man darf ſagen, Veraltetes an ſich tragen. Es fehlt hier offenbar an erfinderiſcher Kraft. Übrigens gehört Nardini zu jenen Violincomponiſten des vorigen Jahrhunderts, die auf der Grenzſcheide des kirchlichen und weltlichen Muſikstiles ſtehen.

Als Schüler des Nardini ſind anzumerken: der Piſaner Giulio Maria Lucheſi, Giuſeppe Moriani, geb. 16. Auguſt 1752 zu Livorno (war im Vortrag Haydn'ſcher und Boccheriniſcher Quartette ausgezeichnet), der Florentiner Francesco Sozzi (zu Anfang des 19. Jahrh. Violiniſt in Augsburg), Francesco Vaccari, geb. 1773 zu Modena (lebte hauptſächlich in Spanien), Pollani in Rom, und der Engländer Thomas Linley, der uns weiterhin noch begegnen wird.

Der Lucheſe Filippo Manfredi, geb. gegen 1735 (geſt. 1780), war ein Landsmann und Freund Boccherini's. Mit dieſem verband er ſich zu einer Kunſtreiſe (Boccherini war bekanntlich Violoncelliſt), welche ihn 1771 auch nach Paris führte. Hier machte er ungemeines Aufſehen, namentlich durch den Vortrag der Boccherini'ſchen

[1] Neu herausgegeben von F. David bei Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

Trios und Quartette, denen man damals in der franzöſiſchen Hauptſtadt entſchieden den Vorzug vor den Haydn'ſchen Kammercompoſitionen gab. Die Genoſſen wandten ſich dann nach Madrid, wo ſie beide ehrenvolle Stellungen fanden. Boccherini wurde königl. Kapellmeiſter und Manfredi trat als erſter Violiniſt in die Dienſte des Infanten Don Louis, Bruder des Königs. Fétis führt einige Compoſitionen Manfredi's an. Die in Cartier's „L'art de Violon" von ihm mitgetheilte Sonate iſt nicht ohne Würde und Charakter, bietet aber das Hauptintereſſe durch die damals noch nicht häufige Anwendung des Octavenſpieles.

Zu den beſten Schülern Tartini's wird auch Domenico Ferrari, geb. 17 . ., gezählt. Von ſeinem Lehrmeiſter entlaſſen, fixirte er ſich zunächſt in Cremona, um zurückgezogen von der Welt weiteren Studien zu leben, die ihn auf eine ausgedehntere Anwendung der Flageolettöne und des Octavenſpieles hinleiteten. Als er ſich ſtark genug glaubte, in der muſikaliſchen Welt eine Rolle ſpielen zu können, begab er ſich auf Reiſen; 1749 war er, wie Dittersdorf berichtet, ungefähr 9 Monate in Wien, „und ärndtete hier ſowohl beym kaiſerl. Hofe als auch bey der Theaterdirektion, ſo wie bey Privatliebhabern nicht nur den größten Beyfall, ſondern auch die reichlichſte Belohnung ein. Ganz Wien hielt ihn damals für den größten Violinſpieler". [1]) Ein außerordentlicher Erfolg ward ihm dort zu Theil. Vier Jahre ſpäter nahm er neben ſeinem Mitſchüler Nardini ein Engagement beim Herzog von Württemberg an. Schubart ſagt (Bd. 5, S. 96) über ſeine Leiſtungen: „Aus Bizarrerie ſchlug er gerade den verkehrten Weg des Tartini ein. Seine Bogenwendung iſt nicht gerade, ſondern krumm. (Es iſt unklar, was Schubart damit meint.) Er ſtrich nicht mit Allgewalt ſondern glitſchte nur über die Saite weg, verließ die Peripherie des Steges, wagte ſich hoch an's Griffbrett hinauf, und brachte dadurch einen Ton hervor, der ungefähr dem glich, wenn man ein Glas ganz ſanft reibt, daß ſeine Kryſtallrinde dröhnt. Der Fehler dieſes großen Meiſters aber war, daß er aus Eigenſinn nicht das annahm, was Tartini Gutes hatte". Je-

1) Dittersdorf's Selbſtbiographie S. 44.

doch war Schubart auch kein unbedingter Lobredner der Tartini'schen Schule, von der er sagt, „daß ihr majestätisch-träger Zug die Geschwindigkeit des Vortrags hemme, und zu geflügelten Passagen gar nicht geschickt sey. Indessen, fährt er fort, sind die Zöglinge dieser Schule unverbesserlich gut für den Kirchenstyl, denn ihr Strichvortrag hat gerade so viel Kraft und Nachdruck, als zum wahren Ausdruck des pathetischen Kirchenstyls erforderlich ist".

Ferrari's gedruckte Werke bestehen in 6 Heften zu Paris und London erschienener Violinsonaten. Das aus denselben in Cartier's „L'art de Violon" mitgetheilte Allegro erweckt keine sonderliche Meinung zu Gunsten seines produktiven Talents: es ist nüchtern, nichtssagend und etüdenhaft. — Von Stuttgart begab sich Ferrari wiederum nach Paris. Eine von hier aus beabsichtigte Londoner Reise kam nicht mehr zur Ausführung, da er, angeblich infolge eines Mordanfalles (1780), sein Leben verlor.

Von Giulio Meneghini (geb. 17 . ., gest 17 . .) ist uns weiter keine biographische Nachricht aufbehalten, als die, daß er der Amtsnachfolger seines Lehrmeisters war. Lipinski hörte bei seiner schon erwähnten Anwesenheit in Italien über ihn, daß er sich durch einen ungewöhnlich starken Ton ausgezeichnet, welcher ihm den Beinamen „la Tromba" eingetragen habe. Dies ist glaubhaft. Denn bei Gerber wird außer Meneghini eines um dieselbe Zeit auftretenden Giulietto Tromba als Schüler Tartini's und Musikdirektor (?) an der Kirche des h. Antonius zu Padua gedacht. Man kann kaum zweifeln, daß Gerber infolge eines Versehens, oder durch den Namen Tromba dazu verleitet, aus ein und derselben Person zwei verschiedene gemacht hat.

Höchst wahrscheinlich war auch Domenico Dalloglio, geboren zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Padua, ein Schüler Tartini's. 1735 begab er sich mit seinem Bruder, einem Violoncellisten, nach Petersburg, und blieb daselbst 19 Jahre lang im Dienste des kaiserl. Hofes. 1764 nahm er seinen Abschied, um in seine Heimath zurückzukehren. Aber auf der Reise dahin starb er nahe bei Narva infolge eines Nervenschlages. Von seinen mannichfachen Compositionen existiren nur Copien, da er nichts drucken ließ.

Digitized by Google

Die Franzoſen Pagin und Lahouſſaye finden ihre Erledigung in dem Abſchnitte über das franzöſiſche Violinſpiel.

Zu den hervorragendſten Zöglingen Tartini's zählen außerdem Joh. Gottl. Graun und Pugnani. Der erſtere war indeſſen zunächſt in der Dresdner, der zweite dagegen in der piemonteſiſchen Schule gebildet; beide Künſtler werden deshalb erſt weiterhin zu berückſichtigen ſein.

Andere aus Tartini's Lehre hervorgegangene, doch minder bedeutende Künſtler waren: Alberghi, Carminati (ein Venezianer, der zu Lyon wirkte), der Graf Thurn und Taxis (Öſterreichiſcher Generalpoſtmeiſter zu Venedig), Obermayer (ein Prager Dilettant), Don Paolo Guaſtarobba (ein Spanier), Petit, Pagni, Nazari[1]) (1770 erſter Violiniſt in Venedig), Holzbogen, Kammel, Lorenz Schmitt, Angiolo Morigi (geb. 1752, erſter Violiniſt am Hofe zu Parma), Giuſeppe Signoretti (gegen 1770 zu Paris), und Carl Matthäus Lehneis (1766 Concertmeiſter in der Dresdner Capelle).

Endlich iſt hier noch der Signora di Sirmen, geb. Maddalèna Lombardini als einer Schülerin Tartini's zu gedenken. Sie eröffnet den Reigen einer ſtattlichen Reihe von Violinſpielerinnen, deren Bekanntſchaft wir zum Theil weiterhin machen werden. M. Lombardini, geboren zu Venedig gegen Mitte 1735, war zugleich Sängerin und empfing die erſte muſikaliſche Ausbildung im venezianiſchen Conſervatorium „dei Mendicanti“. Das fortgeſetzte Studium unter Tartini, der ihr auch die bereits citirte briefliche Lection ertheilte, förderte ſie ſo weit, daß ſie in Italien als Rivalin Nardini's angeſehen wurde. Zu Paris erregte ſie dann im Concert spirituel Aufſehen durch die in ſelbſtverfaßten (ſpäter veröffentlichten) Compoſitionen offenbarte Brillanz und Energie ihres Spieles. Von 1774 ab ſcheint ſie ausſchließlich als Sängerin thätig geweſen zu ſein. Als ſolche war ſie zunächſt an der pariſer Oper und dann (1782) am Dresdner Hofe thätig. Ihr Todesjahr iſt unbekannt.

---

1 Ein Schüler von ihm war Giuſeppe Antonio Capuzzi, Violinmeiſter am Muſikinſtitut und Orcheſterdirektor an der Kirche S. Maria Maggiore zu Bergamo. Er wurde 1740 in Brescia geboren, und ſtarb zu Bergamo den 18. März 1818.

Digitized by Google

Fast gleichzeitig mit der Paduaner, nur um ein Weniges früher bildete sich

die piemontesische Schule,

welche ihren Sitz in Turin hatte. Sie trägt nicht den autonomen Charakter der beiden anderen italienischen Hauptschulen. Ihr Begründer G. B. Somis war, wie man gesehen hat, ein Schüler Corelli's und außer Vivaldi wurde sie weiterhin auch durch Tartini wesentlich beeinflußt. Diese Ineinsbildung verschiedener Richtungen verlieh der piemontesischen Schule jene Eigenschaften, die sie ganz besonders befähigten, den Entwickelungsgang des Violinspiels, wenigstens theilweise, bis ins gegenwärtige Jahrhundert hinein zu bestimmen.

Als unmittelbare Schüler G. B. Somis', dessen Wirken schon geschildert wurde, sind zu nennen: Giardini, Chiabran, Friz, Pugnani und Leclair. Wir berücksichtigen hier zunächst die ersteren vier Künstler und verweisen in Betreff Leclair's auf die Geschichte des französischen Violinspiels.

Felice Giardini (er selbst nennt sich in dem Buch der Londoner „Society of Musicians" vom Jahr 1755 Felice de Giardini), wurde am 12. April 1716 zu Turin geboren. Im Knabenalter schon wurde er der Musik bestimmt. Man ließ ihn in das Chorknabeninstitut des Mailänder Domes eintreten, und zugleich den Gesang-, Klavier- und Harmonieunterricht eines gewissen Paladini genießen. Doch bald zeigte sich seine ungewöhnliche Begabung für die Violine und diese wurde Veranlassung, den Knaben wieder nach Turin zurückzunehmen und der Lehre Somis' zu übergeben. Nach wenig Jahren fühlte er sich stark genug, um eine selbstständige Thätigkeit zu beginnen. Er ging zunächst nach Rom und da hier keine Aussicht zu einem Wirkungskreise war, nach Neapel. Dort fand er Aufnahme im Orchester des S. Carlo-Theaters. Giardini war damals noch ein sehr junger Mann, mehr geneigt mit der Kunst zu spielen, als sich ihr pietätvoll unterzuordnen. Bald wurde er aber auf drastische Weise von dieser jugendlichen Tändelei geheilt. „Er machte es sich nämlich", so berichtet Gerber übereinstimmend mit Anderen, „zum angelegensten Geschäfte, alles, was ihm vorkam, zu variiren, und

Digitized by Google

jeden Satz mit Manieren zu verbrämen. Nichts desto weniger, erzählte er selbst, erwarb ich mir durch diese Ungereimtheiten bey den Unwissenden ungemeine Hochachtung. Eines Abends aber, als eine Oper von Jomelli aufgeführt wurde, kam dieser ins Orchester und setzte sich — neben mich. Ich beschloß sogleich, den Maestro di Capella eine Probe von meiner Kunst und meinem Geschmacke hören zu lassen, und gab meinen Fingern und närrischen Einfällen, in dem nächsten Ritornello zu einer pathetischen Arie, vollen Spielraum. Schon hatte ich eine Zeitlang sein beyfälliges Bravo erwartet, als er mir mit einer derben Ohrfeige lohnte". Diese Ermahnung war nicht unfruchtbar geblieben, denn Giardini gab mit anerkennenswerther Offenheit später zu, „nie eine bessere Lektion von einem großen Meister empfangen zu haben". Jedenfalls wurde er durch dieselbe trefflich für seine weitere Thätigkeit als Orchesterdirigent vorbereitet, denn ein solcher muß, wenn er eine Autorität sein soll, vor allen Dingen den Übrigen mit gutem Beispiel in Ausübung des Berufes vorausgehen. Und Giardini wurde ein sehr gerühmter Orchesterführer.

Er wandte sich von Neapel, Deutschland durchziehend, nach London, wo er auch den größten Theil seines Lebens zubrachte. Über die Zeit seines dortigen Auftretens lauten die Angaben verschieden. Sein Biograph Regli giebt an, daß er schon 1744 in London gewesen sei, Pohl [1]) dagegen behauptet, Giardini's Name erscheine erst 1751 in englischen Zeitungen. Dies würde freilich noch nicht gegen Regli's Annahme sprechen, da Giardini sich möglicherweise vorerst von der Öffentlichkeit zurückgehalten haben könnte. Doch ist solches nicht wahrscheinlich, am allerwenigsten an einem Orte wie London, wo damals wie heute unbemittelte Künstler mehr als anderswo auf den Erwerb angewiesen waren.

Giardini's erstes Auftreten in London war von glänzendem Erfolg begleitet. Burney schildert den Eindruck seiner Leistungen als etwas Außerordentliches und fügt hinzu, daß sie eine neue Epoche im Concertleben London's gebildet hätten. Bald war er der Liebling des vornehmen Publikums, welches ihn als Gesang- und Violinlehrer

1) Mozart und Haydn in London, B. I. S. 170 ff.

Digitized by Google

begehrte, und ſich zu den in ſeinem Hauſe veranſtalteten Muſikmatinéen drängte. Auch ein öffentlicher ehrenvoller Wirkungskreis wurde ihm an der italieniſchen Oper zu Theil, deren Orcheſterleitung er 1755 nach Feſting's Tode mit Auszeichnung übernahm. Doch dies Alles war dem ſpeculativen Italiener nicht genug. Er betheiligte ſich im folgenden Jahre an der Geſchäftsführung der Oper, erlitt aber dabei ſo bedeutende Einbuße, daß er genöthigt war, ſich alsbald wieder davon zurückzuziehen. Dieſe Erfahrung konnte ihn jedoch nicht abhalten, nachdem er von 1761—1762 wieder mehr Solo geſpielt, ſein Glück nochmals als Impreſario während der Jahre 1763—1765 zu verſuchen. Hierbei verlor er den Reſt ſeiner ganzen Habe und es blieb ihm nichts anderes übrig, als das ſaure Brod eines Muſiklehrers. Weiterhin geſtalteten ſich die Verhältniſſe Giardini's wieder etwas beſſer; er wurde während der Jahre 1770—1776 als Vorſpieler zu den Muſikfeſten in Worceſter, Glouceſter und Hereford engagirt, und gewiß hätte auch in London ſeine Stellung von Neuem ſich gehoben, wenn nicht 1773 Wilhelm Cramer's Auftreten daſelbſt erfolgt wäre, gegen deſſen jugendlich friſche Erſcheinung er nicht mehr aufkommen konnte. Beide Künſtler traten zwar in ein angenehmes Verhältnis, allein dies konnte nicht verhindern, daß Giardini's Stern mehr und mehr erblich. Unter ſolchen Umſtänden mochte der in eine untergeordnete Poſition Gedrängte es für rathſam halten, London ganz zu verlaſſen; er kündigte ſein letztes Auftreten an. Allein er blieb trotzdem, übernahm 1774—1780 die Funktion des Orcheſterchefs im Pantheon, ſo wie von 1782—1783 die gleiche, ſchon früher bei der italieniſchen Oper innegehabte Stellung und verließ dann erſt England, um nach Italien zurückzukehren. Indeß nach Verlauf von ſechs Jahren ſehen wir ihn ſchon wieder in London bemüht, eine Opera buffa, doch nur vorübergehend im kleinen Heymarket-Theater einzurichten, worauf er dann infolge des Mißlingens dieſes Planes die Weltſtadt 1791 für immer verließ. Er verſuchte mit der von ihm geworbenen Truppe nochmals ſein Glück in Petersburg und Moscau. In letzterer Stadt ereilte ihn, den achtzigjährigen Greis, endlich am 17. December 1796 der Tod.

Giardini's Leben gewährt, wie dasjenige ſo vieler anderer

Künſtler jener Zeit, ein wenig erfreuliches Bild wechſelreicher Gegenſätze. Seiner ausübenden Künſtlerſchaft zufolge hätte er ſich ohne Frage eine ruhige, behagliche und dauernde Stellung erringen können. Allein es ſcheint, daß er Phantomen nachjagte, deren Verwirklichung außer dem Bereich ſeiner Sphäre lag, und ſo wird er von dem Selbſtverſchulden des Ungemachs wohl nicht ganz freizuſprechen ſein, das ihm bis ans Lebensende folgte. Vielleicht hat dazu ſogar eine gewiſſe Unſolidität Giardini's in Handel und Wandel mit beigetragen. Hierauf deutet wenigſtens eine (von Pohl) mitgetheilte Thatſache. Giardini trieb einen ausgedehnten Handel mit Geigen, von denen er ſtets bedeutenden Vorrath hielt. Der Prinz von Wales, ein eifriger Muſikfreund, bei deſſen Privatconcerten Giardini zeitweilig Vorſpieler war, erhandelte auch eine Violine von ihm, die, für eine echt italieniſche ausgegeben, mit hohem Preiſe bezahlt wurde. Während Giardini's Abweſenheit von London machte ſich eine Reparatur an dem Inſtrument nothwendig und bei dieſer Gelegenheit ergab das Innere desſelben als Verfertiger den engliſchen Violinfabrikanten Banck. Der Prinz rächte ſich für dieſen gemeinen Betrug, der einer härteren Beſtrafung würdig geweſen wäre, gleichwohl auf echt ritterliche Art. Als nämlich Giardini aus Italien, wo er geweſen war, nach London zurückkehrte, und unbeirrt durch ſeine Handlungsweiſe den Verſuch machte, das alte Verhältnis zu dem fürſtlichen Herrn wieder anzuknüpfen, ließ dieſer ihm mittheilen, daß bei der zweiten Geige ein Platz für ihn offen ſei, wenn er ihn annehmen wolle, worauf der beſchämte Künſtler, den zarten Wink wohl verſtehend, nichts weiter von ſich hören ließ.

Als Violinſpieler erregte Giardini in London nachhaltige Bewunderung durch ſchönen Ton und reich nüancirten Ausdruck. Hier mag ihm eine gediegenere Richtung eigen geweſen ſein als im Leben. Franz Benda wenigſtens, eine unbezweifelbare Autorität im Fache des Violinſpiels, äußerte ſich gegen Burney mit Entzücken über den reinen, vollen, weichen Ton, über den edlen Vortrag und das ſeltene Improviſationstalent Giardini's. Nicht minder wird er als Führer des Orcheſters gerühmt. Trotz hochfahrenden, eigenwilligen, zänkiſchen und nicht leicht zur Anerkennung geneigten Weſens, wußte er

Digitized by Google

ſich bei ſeinen Untergebenen durch bewährte Tüchtigkeit in Reſpekt zu ſetzen, um ſo mehr, als ſein Tadel überzeugend war. In der italieniſchen Oper zu London führte er zuerſt die gleiche Streichart bei den Violinen ein.

An Giardini's Compoſitionen — er ſchrieb auch einige zu London aufgeführte Opern — möchte die muſikaliſche Welt nichts verloren haben. Man darf dies aus ſeinen ſechs, als op. 7 zu London herausgegebenen Soloſonaten ſchließen, die ſich in dem Fahrwaſſer einer gewöhnlichen Geſtaltungsweiſe bewegen und jedes geiſtigen Aufſchwunges entbehren. Ebenſo iſt die in Cartier's „L'art de Violon" mitgetheilte Compoſition Giardini's von unbedeutender Beſchaffenheit.

Als namhafter Schüler Giardini's iſt hier Giuſeppe Maria Feſta, geb. 1771 in Trani, einzureihen. Den erſten Unterricht empfing er von ſeinem Vater. Nachdem er dann unter Giardini ſtudirt, hatte er noch Lolly zum Lehrer. 1816 wurde er Concertmeiſter am Theater San Carlo in Neapel. Denſelben Rang bekleidete er ſpäter auch bei der Privatmuſik des Königs beider Sicilien. Er ſoll ein ungewöhnliches Direktionstalent beſeſſen haben und Gerber bemerkt von ihm, daß er „einer der wenigen (?) großen Geiger Italiens" geweſen ſei. Seinen Tod fand er zu Neapel am 7. April 1839. Nach Roſſini's Mittheilung ſoll Feſta ein ausgezeichneter Quartettſpieler geweſen ſein. Auch erfahren wir aus dieſer Quelle, daß Feſta, ſeiner eigenen Äußerung zufolge, das Beſte, was er gekonnt, Ludwig Spohr zu verdanken hatte, mit dem er in Neapel lebhaft verkehrte.[1]

Francesco Chiabran (auch Chabran), ein geborner Piemonteſe und Neffe Somis', trat 1723 ins Leben. Nachdem er den Unterricht ſeines Onkels genoſſen, wurde er 1747 bei der königlichen Muſik in Turin angeſtellt. Doch verließ er ſeinen Platz 1751 und wandte ſich nach Paris, wo er Glück machte. Der „Mercure de France" vom Jahre 1751 enthält folgendes, echt franzöſiſches Urtheil über ihn: „Les applaudissements qu'il reçut la première et la seconde fois qu'il parut, ont été poussés dans la suite jusqu'à une espéce d'enthousiasme. L'exécution la plus aisée et la

1 Ferd. Hiller's „Tonleben unſerer Zeit". Leipzig 1868.

Digitized by Google

plus brillante, une légèreté, une justesse, une précision étonnante, un jeu neuf et unique, plein de traits vifs et saillans, caractérisent ce talent aussi grand que singulier. L'agrément de la musique qu'il joue, et dont il est l'auteur, ajoute aux charmes de son exécution". Man hat, ohne irgendwie an der Künſtlerſchaft Chiabran's zu zweifeln, ſich dabei zu vergegenwärtigen, daß das franzöſiſche Violinſpiel im Verhältnis zu Italien und Deutſchland noch ziemlich weit zurück war. Jede bedeutendere Erſcheinung mußte alſo dort einen ungeheuern Eindruck hervorrufen.

Über Chiabran's weiteren Lebensgang hat man keine Kunde, wie auch die Zeit ſeines Todes unbekannt geblieben iſt. Von ſeinen wenigen Compoſitionen — er veröffentlichte 3 Hefte Sonaten und eine Concertſammlung — theilt Cartier zwei Stücke mit, unter denen die Sonate „La chasse" das anziehendere iſt. Obwohl nach keiner Seite hervorragend, mag es ſeiner Zeit weſentlich zum Amuſement des Publikums beigetragen haben, da es, außer einer an das Jagdvergnügen erinnernden Tonmalerei, gewiſſe Klangeffekte der Violine in günſtiges Licht ſtellt. Es ſcheint übrigens, daß ſich der damaligen Violincomponiſten eine Art von Manie für die „Jagdſonate" bemächtigte, denn Cartier giebt in ſeiner „L'art de Violon" nicht weniger als ſechs, mit „La chasse" betitelte Compoſitionen von verſchiedenen Componiſten jener Periode. Das zweite bei Cartier vorhandene Stück von Chiabran, ein Allegro aus der fünften Violinſonate, bietet lediglich Intereſſe durch die ausgedehntere Anwendung der Flageolettöne.

Der Schweizer Caspar Friz, geb. 1716 zu Genf, wird als ein ausgezeichneter Violinſpieler von großer Energie des Tones und der Bogenführung gerühmt. Er ſtarb in ſeiner Vaterſtadt 1782, der er unausgeſetzt ſein Streben und Wirken widmete. Burney ſah und hörte ihn dort 1770. Von ſeinen Compoſitionen befindet ſich ein Allegroſatz in Cartier's Violinſchule, von ſehr beſtimmtem, charakteriſtiſchem, doch veraltetem Gepräge.

Der bedeutendſte und für die Folgezeit einflußreichſte Schüler Somis' war Gaetano Pugnani (geb. 1727, geſt. 1803). Er ſetzte das von ſeinem Meiſter begonnene Werk fort, und widmete ſich mit großer Vorliebe, aber auch beſonderem Glücke dem Lehrfach. Durch

Digitized by Google

ihn erhielt die piemonteſiſche Violinſchule neue Befruchtung, denn nachdem er die Überlieferungen Corelli's in einem regelmäßigen Curſus verarbeitet hatte, begab er ſich zu Tartini, um deſſen Lehre theilhaftig zu werden. In ihm vereinigt ſich mithin die römiſche und paduaner Schule, des Vivaldi'ſchen Einfluſſes auf Somis nicht zu vergeſſen. Pugnani fand mit fünf- und zwanzig Jahren bereits einen bedeutenden Wirkungskreis als Dirigent der Privatconcerte des Königs von Sardinien. So ſehr ihn derſelbe befriedigen mochte, hegte er doch den Wunſch, auch außerhalb ſeines Vaterlandes ſich Anerkennung zu erwerben. Es gehörte damals ſchon zum Métier, Paris oder London zu beſuchen, um ſich gleichſam von der großen Welt das Maturitätszeugnis ausſtellen zu laſſen. Pugnani begab ſich zunächſt (1754) nach Paris, und dann auch nach der Themſeſtadt. Er war überhaupt bis 1770 auf Reiſen. In dieſem Jahre aber kehrte er in die Heimath zurück, wurde Vorſpieler am Turiner Hoftheater und begann zugleich ſein Lehramt, dem er bis zum Tode (1803) mit Eifer oblag.

Pugnani's Spielweiſe ſoll ſich vornehmlich durch ſchönen Ton und breite, doch zugleich gewandte, eben ſo ſehr für den großen Styl als für das graziöſe Genre geeignete Bogenbehandlung ausgezeichnet haben. Die Behauptung Fétis', daß ſeine Compoſitionen klaſſiſch ſeien, beruht indeß auf einem ſtarken Irrthum, er müßte denn das Wort „klaſſiſch" gleichbedeutend mit „langweilig" nehmen. Pugnani's Muſik iſt gehaltlos, ſüßlich fade und in jeder Beziehung unbedeutend[1]). Nicht alle ſeine Compoſitionen, unter denen ſich auch mehrere Bühnen- und Kirchenwerke befinden, ſind veröffentlicht worden, ſondern nur 8 Piecen, darunter Violinſonaten, Concerte, Duos, Trios, Streichquartette, Quintette und Symphonien. Geboren wurde Pugnani 1727, und zwar nach Fétis in Turin, nach Regli dagegen in Canaveſe.

Über ſeine Perſönlichkeit findet ſich in der Allgemeinen muſikaliſchen Zeitung vom Jahre 1813, Nr. 34 Folgendes: „In Gaetano

1) Vergl. die von Witting bei Holle in Wolfenbüttel, und von Alard bei Schott in Mainz herausgegebenen Sonaten Pugnani's.

Digitized by Google

Pugnani verbanden sich sehr achtungswürdige Eigenschaften mit auffallenden Schwächen zu einem so seltsamen Ganzen, als das ist, welches sein wohlgetroffenes und kaum glaubliches Portrait darstellt. Als der erste Violinist seiner Zeit in Italien, und zwar was gründliche Kenntnis, bewundernswerthe Geschicklichkeit und auch edlen ausgebildeten Geschmack anlangt, war er überall gesucht und ausgezeichnet; Redlichkeit, Gutmüthigkeit, Mildthätigkeit gegen Nothleidende bezeichneten ihn als Menschen und erwarben ihm Achtung und Liebe. Den Nothleidenden gehörte der größere Theil seines beträchtlichen Einkommens. Sein ganzes bedeutendes Vermögen vermachte er zu einer Stiftung für Arme. Jovialität, treffender Witz, gesellige Talente und Weltbildung zeichneten ihn als Gesellschafter aus und verschafften ihm Zutritt in die besten Cirkel. Neben diesem stach aber in seinem Wesen wunderlich genug — ab und hervor: eine kokettirende, ganz kleinliche, sehr leicht zu verwundende Eitelkeit, und eine zerfließende Schwäche gegen das andere Geschlecht, die in spätem Alter nur in pedantische, süßliche Stutzerei auslief, sich auch in seinem ganzen An- und Aufzuge verkündigte, und mit seiner abenteuerlichen, fast grotesken Figur nur desto auffallender contrastirte. Er trug eine schwülstige, aufgethürmte Frisur, einen knappen, abgezwackten Frack aus blauer Seide, und einen großen Strauß an seiner Brust, das gehörte auch in seiner letzten Zeit noch zu seiner gewöhnlichen Erscheinung. Diese vorgenannten Eigenschaften machten ihn nicht selten zur Zielscheibe des Spottes. Einer schönen, geistvollen Dame von Stande den Hof zu machen, von ihr wohl gar als Cicisbeo ausgezeichnet zu sein: das war sein höchstes Glück, und sein schlimmster Feind, wer ihn in dieser süßen Träumerei und Einbildung störte".

Sehr charakteristisch erscheint für Pugnani's närrisches Wesen eine Anekdote, die nebst ein paar andern Erzählungen aus des Künstlers Leben in der Allgem. musik. Zeitung an derselben Stelle mitgetheilt wird: Als Pugnani reiste, erhielt er eine Empfehlung an den Prinzen M. in Mailand. Wer sind Sie? fragte ihn der Prinz beim Eintritt ziemlich trocken, als er den Brief noch nicht gelesen und nur die wunderliche Figur gesehen. Schnell verwundet antwortete Pugnani: „César, le Violon à la main!"

Digitized by Google

Die bemerkenswertheſten Schüler Pugnani's waren: Conforti, Molino, Bruni, Olivieri, Radicati, Polledro, Traverſa, Romani, Borghi, Borra, Janitſch und vor allen Viotti.

Antonio Conforti, nicht Conforte, wie Fétis ihn nennt, geb. 1743 im Piemonteſiſchen (geſt. 17 . .), wird als ſehr geſchickter Violinſpieler gerühmt. Burney traf ihn 1772 in Wien, wo er eines bedeutenden Anſehens genoß. Dies iſt indeß Alles, was man von ihm weiß.

Eben ſo ſpärlich fließen die Nachrichten über Ludovico Molino. Geboren in Foſſano, war er 1798 der Nachfolger ſeines Lehrmeiſters als erſter Violoniſt am königlichen Theater zu Turin. Er ſpielte eben ſo meiſterhaft die Harfe wie die Violine, und auf beiden Inſtrumenten ließ er ſich im Jahre 1809 zu Paris hören. Er ſtarb im Alter von 84 Jahren. Nach Regli war ſein Vorname Luigi; auch weicht dieſer Biograph von Fétis darin ab, daß er ihn nicht ausdrücklich als Schüler Pugnani's aufführt.

Molino hat einige Compoſitionen für Violine, Harfe und Pianoforte veröffentlicht.

Antonio Bartolomeo Bruni lebte und wirkte, nachdem er bei Pugnani ſtudirt, vom 22. Lebensjahre ab bis kurz vor ſeinem Ende in Paris. Sein ſchwieriger, zu Bizarrerien geneigter Charakter gab zu öfterem Poſitionswechſel Veranlaſſung. Gegen 1789 trat er an Meſtrino's Platz als Orcheſterchef des Theaters „Monsieur“, doch bald wurde er hier durch Lahouſſaye erſetzt. Sodann übernahm er das Vorſpieleramt an der komiſchen Oper, und als er auch hier ſich nicht zu halten vermochte, wurde er zum Mitglied der Commiſſion für die Künſte ernannt, und trat (1801) an die Spitze des Orcheſters der Bouffons. Endlich zog er ſich ganz vom Pariſer Muſiktreiben zurück, und ſetzte ſich in der Vorſtadt Paſſy, der ehemaligen Reſidenz Roſſini's, zur Ruhe. Vor ſeinem Tode kehrte er nach ſeinem Geburtsort Coni zurück, in dem er, am 2. Februar 1759 geboren, 1823 auch ſtarb.

Als Tonſetzer war Bruni ziemlich fleißig. So ſchrieb er außer 16 Opern, von denen einige in Paris zur Aufführung gelangten, 4 Sonatenwerke für Violine, einige Concerte, 28 ehedem ſehr geſchätzte Hefte Violinduetten und 10 Quartettwerke. Auch eine Violin- und

Digitized by Google

Violaſchule verfaßte er. Die letztere erlebte eine von Breitkopf und Härtel in Leipzig veranſtaltete Überſetzung ins Deutſche.

Als begabter Schüler Pugnani's gilt auch A. Olivieri, geb. 1763 zu Turin. Er war lange Zeit Mitglied der Capelle des Königs von Sardinien, ſah ſich indeſſen plötzlich genöthigt, einer jähzornigen Handlung halber, die er zum Theil unverſchuldet beging, nach Neapel zu fliehen. Olivieri war nämlich für die muſikaliſchen Unterhaltungen eines vornehmen Hauſes engagirt. Bei einer derſelben erſchien er, mit Ungeduld erwartet, zu ſpät. Der Hausherr überhäufte ihn wegen ſeiner Unpünktlichkeit mit Vorwürfen, und als dieſe kein Ende nahmen, zerſchlug der, durch dieſe unhöfliche Begegnung aufs äußerſte gereizte Künſtler ſeine Violine auf dem Kopfe des Gaſtgebers, ſuchte aber auch ſofort das Weite. In Neapel war indeſſen ſeines Bleibens auch nicht; er beſuchte Paris und Liſſabon, kehrte jedoch 1814 für immer nach der franzöſiſchen Hauptſtadt zurück. Sein Violinſpiel, das als ungemein brillant und delikat geſchildert wird, mußte er in ſpäteren Jahren wegen allzugroßer Starkleibigkeit aufgeben. Fétis kannte ihn noch im Jahre 1827. Die Zeit ſeines Todes iſt nicht ermittelt.

Felice de Radicati, von einer vornehmen, doch verarmten Turiner Familie abſtammend, wurde 1778 geboren. 1815 erhielt er die Berufung als erſter Violiniſt am Orcheſter der Baſilica S. Petronio zu Bologna. Doch blieb er hier nicht lange, denn es wird von einer 1816 unternommenen Reiſe berichtet, die ihn nach Wien führte. Dort ſtarb er am 14. April 1823 infolge einer tödtlichen Verwundung, die er ſich bei einer verunglückten Wagenfahrt zugezogen. Radicati war neben ſeinem Violinſpiel auch als Opern- und Quartettcomponiſt, ſo wie als Tonſetzer für ſein Inſtrument thätig. Sein Biograph Regli behauptet ſogar, daß er im Hinblick auf Boccherini als Renovator des italieniſchen Quartettſtyls betrachtet werde, — eine Phraſe, die der Widerlegung nicht bedarf, da abgeſehen von dem Umſtande, daß das Streichquartett ſeine Fortentwickelung nicht in Italien, ſondern in Deutſchland fand, erſteres Land ſeit Boccherini nichts von Bedeutung in dieſer Kunſtgattung geleiſtet hat. Wenigſtens iſt nicht das Mindeſte von den gleichartigen Beſtrebungen neuerer italieniſcher Componiſten bis auf unſere Zeit gekommen.

Digitized by Google

Mit Radicati ſei zugleich deſſen bemerkenswerther Schüler Giuſeppe Ghebart, geb. am 20. Nov. 1796 im Piemonteſiſchen, genannt. 1814 wurde er Mitglied der königl. Capelle zu Turin, und 1839 trat er an Polledro's Stelle, die ihm 1846 definitiv übertragen wurde. Engagementsanerbietungen von Paris (für die italieniſche Oper) und von Dresden (für das Concertmeiſteramt der königl. Capelle) lehnte er ab. Um die deutſche Inſtrumentalmuſik machte er ſich inſofern verdient, als er der erſte war, welcher dieſelbe in Turin einführte.

Obwohl Giambattiſta Polledro nur einige Monate den Unterricht Pugnani's genoß, ſo iſt er nichts deſto weniger zu deſſen Schülern zu rechnen, denn er verdankte dem Meiſter ohne Zweifel ſeine höhere Ausbildung als Violinſpieler. Urſprünglich dem Handelsſtande beſtimmt, welchem ſein Vater angehörte, entſchied man ſich im Hinblick auf das muſikaliſche Talent des Knaben doch bald für die Tonkunſt. Sein erſter Lehrer auf der Violine war der geſchickte Geiger Mauro Calderara (bei Fétis wohl irrthümlich Coldarero) zu Aſti. Dann wurde Gaetano Vai, erſter Violiniſt an der Kathedrale desſelben Ortes, ſein Führer. Endlich in ſeinem 15. Lebensjahre begab er ſich nach Turin zu Pugnani, der ihn alsbald auch dem Orcheſter des königl. Theaters einverleibte. 1801 unternahm er einen erſten Concertausflug nach Mailand und 1804 wurde ihm die Anſtellung als erſter Violiniſt an der Kirche St. Maria Maggiore in Bergamo zu Theil. Doch er verweilte hier nicht lange, ſondern begab ſich auf eine größere Kunſtreiſe, die ihn bis in das Innere Rußlands führte. In Moscau war er beim Fürſten Tatiſcheff 5 Jahre engagirt. Dann beſuchte er Petersburg, Warſchau, Berlin und Dresden. In letzterer Stadt wurde er 1814 für die Hofcapelle als Concertmeiſter gewonnen. Sein Wirken währte hier bis 1824, da ihn dann Carlo Felice von Sardinien unter glänzenden Anerbietungen nach Turin berief, um die königl. Capelle zu reorganiſiren. Er bekleidete hier das Amt eines Generaldirektors der Inſtrumentalmuſik. 1844 hatte er das Unglück, von einem Nervenſchlage getroffen zu werden, infolge deſſen er nach neunjährigen Leiden am 15. Auguſt 1853 in ſeiner Vaterſtadt Caſalmonferrato alla Piovà verſchied, wo er den 10. Juni 1781 geboren

ed by Googl

worden war. Der Künſtler hat verſchiedene, nach kurzer Friſt jedoch ſchon verſchollene Violin- und Vocalcompoſitionen veröffentlicht.

Als Violinſpieler fand Polledro die einſtimmige Anerkennung ſeiner Zeitgenoſſen. Die Allgem. muſik. Zeitung vom Jahre 1807 enthält S. 281, 675 und 281 folgende einander ergänzende Urtheile aus Wien, Prag und Leipzig über ihn: „Herr Polledro zeigte ſich als ein wirklich großer Violinſpieler, der den Ruf, der ihm vorherging, vollkommen rechtfertigte. Sein Spiel iſt in der That groß zu nennen. Er verachtet alle kleinlichen, dem Concerte nicht angemeſſenen Verzierungen, und verbindet Empfindung mit Kunſtfertigkeit. Das Staccato ſcheint indeſſen ganz aus ſeinem Spiele verbannt zu ſein. Seine Compoſitionen ſind eben nicht tief eindringend. — Polledro iſt der letzte Schüler Pugnani's, und wenn es wahr iſt, daß der Meiſter in ſeinen Schülern fortlebe, ſo muß es den ältern Verehrern der Kunſt einen doppelten Genuß gewähren, Pugnani und Polledro zugleich zu hören. Er ſpielte zweimal mit einem Erfolge, deſſen ſich hier, außer Mozart, kein Tonkünſtler rühmen kann. Der Zauber ſeines Tones, die höchſte Reinheit, die großen rieſenmäßigen Schwierigkeiten, welche er lächelnd gleich einem Kinderſpiel überwand, und dabei auch ſein zarter, feiner, delicater Vortrag mußten entzücken".

„Wir halten Herrn Polledro unter allen italieniſchen Violiniſten, die nach Viotti zu uns gekommen ſind, durchaus für den vorzüglichſten. Seine Compoſitionen und ſein ganzes Weſen, noch weit mehr aber ſein Spiel, zeugen von ungewöhnlichem Geiſt, Talent, feiner Ausbildung und Geſchmack überhaupt, alles dieſes in trefflicher Schule und mit großem Fleiß auf ſeine Kunſt, aber auch ganz im Sinne ſeiner Nation gewendet. Sonach iſt das Ernſte und Gehaltene der beſten deutſchen Violiniſten ſo wenig, als das Glänzende und Ausgearbeitete der beſten franzöſiſchen ſein Vorzug: wohl aber hinreißende Leichtigkeit und Fertigkeit, Anmuth und Zierlichkeit, Heiterkeit und Laune. Und was die Künſtlichkeit ſeines Spiels betrifft, ſo haben wir beſonders in Sprüngen und vollgriffigen Sätzen ſo viel Sicherheit, Reinheit, Leichtigkeit und Galanterie noch nirgends gefunden".

Von den Violinſpielern Gioachimo Traverſa, Romani, Ludovico (nach Pohl's Angabe Luigi) Borghi und Borra

wiſſen wir kaum mehr, als daß ſie Schüler Pugnani's waren. Der erſtere fand 1770 glänzende Aufnahme in Paris, Romani und Borghi waren etwa um dieſelbe Zeit in London thätig und Borra ſcheint in ſeiner Vaterſtadt Turin gelebt zu haben.

In Betreff Anton Janitſch', welcher gleichfalls ein Schüler Pugnani's war, verweiſen wir auf den Abſchnitt über das Violinſpiel Deutſchlands.

Auch eine Violinſpielerin iſt aus Pugnani's Lehre hervorgegangen: Signora Gerbini. Sie trat mehrfach in Deutſchland mit günſtigſtem Erfolg auf, wie ein Referat der Allgem. muſik. Zeitung vom Jahre 1807 (Nr. 25) aus Wien beweiſt, worin „ihre außerordentliche Kraft des Bogens, deren Stärke in Paſſagen und Schwierigkeiten für ein Frauenzimmer beinahe bis zum Unglaublichen geht", gerühmt wird. Ähnlich lautet eine Notiz in demſelben Kunſtorgane (vom Jahre 1811, S. 737) aus Paris: „Mad. Gerbini, die mit faſt männlicher Kraft und Präciſion weibliche Anmuth verbindet, ſchließt ſich an die erſten hieſigen Virtuoſen. Ich habe ſie z. B. ein Concert von Spohr vortragen hören, deſſen außerordentliche Schwierigkeiten ſie mit aller Leichtigkeit und Sicherheit überwand, ohne dabei den Geiſt und ſchönen Ausdruck im geringſten hintan zu ſetzen". Nähere Nachrichten über ſie fehlen indeß durchaus.

Wir kommen zu Viotti, mit Vornamen Giovanni Battiſta (geb. 23. Mai 1753, geſt. 10. März 1824), dem hervorragendſten Vertreter der piemonteſiſchen Schule, der mit Corelli und Tartini das glänzende Dreigeſtirn des italieniſchen Violinſpiels im vorigen Jahrhundert bildet. Dieſer Meiſter darf als der eigentliche Fortſetzer der vor ihm erſtandenen epochemachenden Richtungen des Violinſpiels und der Violincompoſition angeſehen werden. In beiden Beziehungen hatte der gegebene Standpunkt ſich ausgelebt. Ueber die Tartini'ſche Violinſonate war man nicht weiter hinausgekommen; im Gegentheil: die Nachfolger des Paduaner Meiſters begnügten ſich zur Hauptſache mit Nachbildungen der vorhandenen Muſter und verfielen ſo mehr oder minder einem für den Fortſchritt der Kunſt unergiebigen Formalismus. Vor allem bedurfte das Violinconcert aber einer Regenerirung. Die einfache monotone, mit dem Soloinſtrument wenig

Digitized by Google

contraſtirende Quartettbegleitung Tartini's erwies ſich nicht mehr ausreichend, namentlich nachdem die Orcheſterwerke Haydn's und ſeiner Zeitgenoſſen eine weſentliche Bereicherung des Orcheſterapparats und damit erhöhte Forderungen für die Inſtrumentalmuſik bewirkt hatten. Dieſen zeitgemäß geſteigerten Bedürfniſſen wurde unter den Italienern des vorigen Jahrhunderts zuerſt Viotti gerecht. Zwar ſahen wir, daß ſchon Vivaldi das Orcheſter ſeiner Concerte erweiterte und durch Hinzuziehung von Blasinſtrumenten bereicherte, allein es waren dies vereinzelte Erſcheinungen, gleichſam Experimente, denen der günſtige Boden einer Fortentwickelung fehlte. Dieſe Beſtrebungen gingen für Italien ſpurlos vorüber; ſie fanden keine Nachahmung, und es iſt nicht ein Fall bekannt, daß Tartini z. B. von der Inſtrumentationsweiſe Vivaldi's Gebrauch gemacht hätte.

Bei Viotti kehrt im Weſentlichen die moderne, organiſch gegliederte Orcheſtrirung Haydn's wieder, deſſen Symphonien bereits 1764—65 in Paris und London Eingang fanden. Und dies nicht allein. Er hat auch, gleich anderen Componiſten jener Zeit, den ganzen Satzbau der Haydn'ſchen Symphonie in ſeinen Hauptzügen, ſo weit er auf das Concert Anwendung finden konnte, namentlich aber die ſcharf ausgeprägten Gegenſätze der Haupt- und Seitenmotive adoptirt. Dieſer architektoniſche Ausbau der Sonatenform bezeichnet wiederum den Fortſchritt Viotti's im Bereiche der Violincompoſition gegen Tartini, wie ein ſolcher zwiſchen dem letzteren Meiſter ſowie Vivaldi und Corelli wahrzunehmen iſt.

Charakteriſtiſch für Viotti's Schaffen iſt der Umſtand, daß er die bisher ſo ſtark cultivirte Violinſonate (mit beziffertem oder unbeziffertem Baß) wenig berückſichtigt. Es exiſtiren im Ganzen nur 12[1]) dahingehörige Muſikſtücke in 4 Cahiers von ihm. Dagegen veröffentlichte er 29 Concerte mit Orcheſterbegleitung, 2 Concertanten für 2 Violinen, 15 Streichquartette, 21 Trios für 2 Violinen und Violoncell und 51 Violinduetten. Der größere Theil davon, zumal die Trios und Quartette, iſt veraltet und für unſere Zeit nur ſehr be-

1) Fétis giebt an, daß Viotti 18 Soloſonaten geſchrieben hat. Die von ihm in London herausgegebene Collection enthält aber nur 12 dergleichen Sonaten.

Digitized by Google

dingungsweise verwerthbar. Die besten Violinwerke sind dagegen der musikalischen Welt in neuen Ausgaben wieder zugeführt worden. Unter ihnen nimmt einen besonders hervorragenden Platz das A moll-Concert (Nr. 22) ein; es zeichnet sich durch einfach edle Schönheit der Gestaltung, Adel der Empfindung und höchst wirksame Behandlung der Violine so wie des Orchesters aus. Man hat behauptet, daß bei der Instrumentation desselben Cherubini hilfreiche Hand geleistet habe. Doch ist dies nicht erwiesen. Es wird übrigens vielen Violincomponisten jener Zeit, z. B. Lolli, Giornovichi und sogar Rode nachgesagt, daß sie der thatsächlichen Mitwirkung anderer, im Orchestersatz erfahrener Musiker benöthigt gewesen seien, und ohne Zweifel ist dies mehrfach vorgekommen. Von Lolli wird sogar berichtet, er habe nichts weiter als die Violinstimme aufgesetzt, und die weitere Ausführung befähigteren Leuten überlassen. Seine Compositionen sind von einer Beschaffenheit, die dies glaublich macht.

Als Violinspieler erklomm Viotti nicht minder eine höhere Stufe der Kunst. Wenn ihm von seinen Landsleuten nicht die überschwänglichen Huldigungen dargebracht wurden, deren Corelli und Tartini sich erfreuten, so liegt dies keineswegs daran, daß er Geringeres leistete als diese. Man muß sich zunächst vergegenwärtigen, daß die Kunst des Violinspieles zu Ende des vorigen Jahrhunderts schon eine große Verallgemeinerung gefunden hatte, daß mithin die Wirkung derselben nicht mehr so exclusiv sein konnte, als zu Lebzeiten Corelli's und Tartini's. Dann auch ist zu berücksichtigen, daß Viotti die zweite Hälfte seines Lebens, also die eigentliche Meisterzeit, im Ausland zugebracht hatte; nur einmal kehrte er 1788 vorübergehend in seine Heimath zurück, um für die italienische Oper in Paris Gesangskräfte zu engagiren. Während er in England und Frankreich seine Triumphe feierte, war er daheim vielleicht schon so gut wie vergessen.

Viotti's erstes Auftreten im Concert spirituel zu Paris (1782), so bemerkt Fétis, läßt sich schwer beschreiben. Niemals hatte man etwas gehört, was seiner Vollendung als Geiger nahe kam. Niemals hatte ein Violinist schöneren Ton, gleichen Glanz, Schwung und eine ähnliche Mannichfaltigkeit gezeigt. Und ebenso überragten seine Com-

Digitized by Google

positionen Alles, was bis dahin (im Gebiete der Violinliteratur) erschienen war. Ähnliches wird in der Berliner Musikzeitung vom Jahr 1794 aus London berichtet: „Viotti ist wahrscheinlich jetzt der größte Violinist in Europa. Ein starker, voller Ton, unbeschreibliche Fertigkeit, Reinheit, Präcision, Schatten und Licht mit der reizendsten Einfachheit verbunden, machen die Charakteristik seiner Spielart aus, und die Composition seiner Concerte übertrifft alle mir bekannten Violinconcerte. Seine Themata sind prachtvoll und edel, mit Verstand durchgeführt, geschmackvoll mit großen und kleinen Massen verwebt, und gewähren bei den Wiederholungen dem Hörer jedesmal neues Vergnügen. Seine Harmonie ist reich ohne Überladung, der Rhythmus ist richtig und nicht steif, der Satz rein und der Gebrauch der Blasinstrumente von großem Effekt. Mit einem Wort: Viotti's Compositionen so wie sein Vortrag sind gleich hinreißend". Auch die Leipziger Allgem. Musik. Ztg. (Bd. 14, S. 435) enthält ein begeistertes Lob Viotti's, das hier eine Stelle finden mag: „Viotti ist unstreitig der erste Violinspieler unseres Jahrhunderts. Nachdem er die nordischen Höfe durchzogen, kam er nach Paris, wohin ihm sein Ruf schon vorangeeilt war. Er übertraf ihn noch im Concert spirituel, in welchem er im März 1782 zum ersten Mal auftrat. Er spielte ein Concert von seiner eigenen Composition und man fand in diesem wie in allen nachfolgenden eine Originalität, welche das bis dahin Höchste in dieser Gattung erreicht zu haben schien, eine fruchtbare Einbildungskraft, eine glückliche Kühnheit, das ganze Feuer der Jugend, aber gedämpft durch einen reinen und edlen Geschmack, der ihn nie über die Grenzen des Schönen hinausschreiten ließ. Und nun die Ausführung! Kraft und Anmuth wie innig verschwistert! Wie vollendet sein Adagio! Sein Allegro wie glänzend! Sein Spiel erregte einen außerordentlichen Enthusiasmus, als man ihn das erste Mal hörte".

Seine Fachgenossen zollten ihm nicht geringere Bewunderung als die öffentliche Stimme, und Baillot z. B. verstieg sich sogar zu dem ekstatischen Ausruf: „Je le croyais Achille, mais c'est Agamemnon". Auf derartige hochtrabende Phrasen, die eben in jener Zeit aufkamen, ist nicht zu großes Gewicht zu legen; sie hängen we-

Digitized by Google

ſentlich mit der ſich mehr und mehr bahnbrechenden virtuoſen Richtung des Violinſpieles zuſammen, und wir werden noch mehrfach ähnlichen überſpannten Expectorationen begegnen. Ließ doch auch Viotti's Schüler J. B. Cartier, wie hier gleich erwähnt werden mag, eine Medaille auf ſeinen Meiſter mit der Umſchrift „Nec plus ultra“ prägen.

Man ſieht, es fehlte Viotti keineswegs an enthuſiaſtiſcher Anerkennung der Zeitgenoſſen. Aber nicht befriedigt von ſeiner unübertroffenen Meiſterſchaft und den ſich an dieſelbe knüpfenden glänzenden Reſultaten, verfolgte er, weiterhin ſich von ſeiner Sphäre entfernend, materielle Intereſſen, die für ihn eine Quelle bitterer Erfahrungen wurden. Der Hang zur kaufmänniſchen Speculation muß tief in der Natur des italieniſchen Nationalcharakters begründet liegen, wie es denn auch bezeichnend für dieſes Volk iſt, daß durch daſſelbe der kaufmänniſche Verkehr in Theorie und Praxis hohe Ausbildung erfuhr. Nicht wenige italieniſche Künſtler des vorigen Jahrhunderts gaben ſich, neben dem urſprünglichen Berufe, meiſt zu eigenem Schaden merkantilen Unternehmungen hin. Von Locatelli wird erzählt, daß er in Amſterdam einen Saitenverkauf etablirt habe, Geminiani handelte mit Bildern und Giardini opferte ſeine materielle Exiſtenz dem verlockenden Geſchäft eines Opernimpreſario. Auch Muzio Clementi (geb. 1752 zu Rom), der einflußreiche Meiſter des Klavierſpieles und der Klavierſonate, handelte mit Pianofortes und erwarb dadurch ein anſehnliches Vermögen. Daß dieſer Erwerbsſinn bei ihm durch den Hang zu übertriebener Sparſamkeit beeinflußt war, iſt kaum zu bezweifeln. Denn der letzteren war er in faſt lächerlichem Maße ergeben, wie uns Spohr in ſeiner Selbſtbiographie erzählt. Er traf den Klaviermeiſter in Petersburg am — Waſchkübel, wie er eben in Gemeinſchaft ſeines Schülers John Field die Strümpfe reinigte. Spohr's Verwunderung darüber bemerkend, äußerte der Italiener mit aller Seelenruhe, man thäte wohl, ſich in Petersburg die Wäſche ſelbſt zu beſorgen, da ſie zu theuer ſei, und er rathe ihm, ſeinem Beiſpiel zu folgen. Spohr hatte indeſſen Beſſeres zu thun, als Strümpfe zu waſchen.

Wenn auch Viotti derartigen Extravaganzen völlig fremd blieb,

Digitized by Google

ſo trat er doch in die Fußtapfen Giardini's, deſſen Geſchick er ſchließlich theilte. Der Meiſter hatte ſich, wie Fétis angiebt, ſchon 1787, wahrſcheinlich infolge ſeines weiterhin zu erörternden Rücktrittes von der Öffentlichkeit als Violinſpieler, um die Direktion der pariſer Oper beworben. Sein Geſuch blieb indeſſen unberückſichtigt. Da erhielt 1788 der Leibfriſeur Maria Antoinette's, Namens Léonard, das Privilegium für die pariſer Oper. Dieſer trug Viotti ſofort die Leitung der Bühne an und kam damit deſſen Wünſchen entgegen. Freilich ſorgte er in künſtleriſcher Beziehung ſehr wohl für das ihm anvertraute Inſtitut; denn er zog Sänger erſten Ranges herbei, unter denen ſich Mandini, Vigagnoni, Mengozzi, Rafanelli, Banti und Signora Marichelli befanden. Dem entſprechend war das Orcheſter beſetzt, an deſſen Spitze der Violinſpieler Meſtrino ſtand. In der erſten Zeit proſperirte das Unternehmen, dem auch Cherubini ſeine Kräfte widmete, nach Wunſch. Die Vorſtellungen fanden Anfangs in den Tuilerien ſtatt, wurden jedoch in das Winkeltheater de la foire Saint-Germain verlegt, als der Hof 1790 von Verſailles in die pariſer Reſidenz einzog. Hier konnte das Inſtitut jedoch auf die Dauer nicht bleiben, und man warb deshalb in vornehmen Kreiſen Theilnehmer für die Begründung einer neuen Schaubühne, welche den Namen Feydeau nach Mr. Feydeau de Brou, damaligem Intendanten mehrerer franzöſiſcher Provinzen erhielt. Derſelbe war perſönlich bei der Angelegenheit betheiligt. Dieſes neue, auf die ariſtokratiſchen Kreiſe berechnete Unternehmen, welches 1791 eröffnet wurde, ſcheiterte indeß in Folge der Revolutionsſtürme ſchon im Jahre darauf, und Viotti, der ſich mit Aufopferung ſeines mühſam erworbenen Vermögens dabei betheiligt hatte, begab ſich, nachdem er im Auguſt 1792 ſeine Geſellſchaft entlaſſen, als ruinirter Mann nach London. Hier galt es nun, eine neue Exiſtenz zu gründen. Der Meiſter mußte, um dieſes möglich zu machen, ſeinem Gelübde entſagen, nicht wieder als Violinſpieler an die Öffentlichkeit zu treten. Mit dieſem Gelübde aber hatte es folgende Bewandtnis.

Viotti hatte während der Jahre 1782—1784 vielfach im Concert spirituel den Beifall des dort verſammelten pariſer Publikums in einem Maße genoſſen, daß er, dadurch verwöhnt, ſchon ſorgfältig

Digitized by Google

das Verhalten seiner Zuhörerschaft abwog und sich von den Kundgebungen derselben mehr als billig abhängig zeigte. So mußte denn auch er alsbald die trübe Erfahrung machen, wie sehr derjenige sich täuscht, der auf die Beständigkeit und Unwandelbarkeit des Tagespublikums rechnet. Einstmals war das Concert, in welchem er sich hören ließ, weniger besucht als sonst, und wahrscheinlich mit in Folge davon übten seine Leistungen nicht die gewohnte Zündkraft aus. Am folgenden Tage ließ sich in denselben Räumen ein Violinist hören, dessen Begabung mit Viotti's Talent nicht entfernt in Parallele gestellt werden konnte. Allein der Zuhörerraum war überfüllt, und das Rondo des vorgetragenen Concertstückes gefiel so sehr, daß es nicht allein da capo verlangt wurde, sondern auch den Stoff der Unterhaltung in musikalischen Kreisen für mehrere Tage bildete. Dieser Vorfall, der einem Manne von Urtheilsfähigkeit über die wechselnden Amüsementsbedürfnisse des großen Haufens höchstens eine ironische Bemerkung abgenöthigt hätte, reichte hin, den italienischen Maestro derart zu verletzen, daß er nichts Geringeres beschloß, als fortan sich der Öffentlichkeit zu entziehen. Wirklich war seine Gereiztheit so andauernd, daß er dem gefaßten Entschluß während des pariser Aufenthaltes treu blieb. Nur in befreundeten Privatcirkeln ließ er sich noch hören, wie er denn auch für einige Zeit die Stelle eines Orchesterchefs in einer von dem Prinzen von Conti und den Herren v. Soubise und v. Guémenée gestifteten Musikgesellschaft annahm. Außerdem veranstaltete er, zugleich zum Besten seiner Schüler, Quartettakademien in der eigenen Behausung, in denen er vor eingeladenen Zuhörern seine neu componirten Orchesterwerke probirte. Gelegentlich durfte man auch einen beschwerlichen Gang nicht scheuen, um den Künstler zu hören. Als er einstmals bei einem seiner Freunde, einem Mitgliede der Nationalversammlung spielte, welcher fünf Treppen hoch wohnte, äußerte er lakonisch: „Lange genug sind wir zu ihnen (zu den Zuhörern) hinabgestiegen, mögen sie denn heute auch einmal zu uns heraufkommen".

Viotti's unmuthsvolle Verstimmung gegen das pariser Publikum hatte sich selbst noch nicht gelegt, als er 1802, also etwa 16—18 Jahre nach jenem Ereignis, Paris wieder besuchte, und nur mit Mühe war

er zu bewegen, vor einer Elite von Künſtlern im Conſervatorium ſich hören zu laſſen.

Als er 1792 mit leeren Taſchen in London einzog, trat mehr denn je ernſt mahnend die Exiſtenzfrage an ihn heran. Er mußte ſich, ſo ſchwer es ihm auch werden mochte, nothgedrungen wieder dazu entſchließen, das Publikum zu amüſiren. Damals bildeten die Salomoniſchen, durch Haydn's perſönliche Mitwirkung auf ihren Culminationspunkt gebrachten Concerte das Centrum des muſikaliſchen London. In ihnen trat Viotti mehrfach auf und damit zugleich in ſeine alten Rechte als Soloſpieler. Doch ſein Glücksſtern war einmal wankend geworden und auch in London wartete ſeiner neues Ungemach. Der Künſtler gerieth in Verdacht, ſich in politiſche Conſpirationen eingelaſſen zu haben, wozu wohl hauptſächlich ſein reger Verkehr mit der franzöſiſchen Emigration, insbeſondere aber mit dem Herzog von Orleans beigetragen haben mochte. Obwohl, wie ſich bald herausſtellte, dieſes Gerücht auf leeren Vermuthungen beruhte, mußte Viotti England zwangsweiſe verlaſſen. Er wandte ſich nach Hamburg, und nahm ſeinen Aufenthalt in dem nahe gelegenen Schenfeldt auf dem Landſitze eines gewiſſen George Smith aus Altona bis zum Juli 1795, hauptſächlich ſeiner ſchöpferiſchen Muſe lebend. Namentlich ſchrieb er hier einen Theil ſeiner beſten Violinduetten. Die Stimmung, unter der ſie entſtanden, ſpiegelt ſich in der Vorrede des einen Heftes derſelben ab, welche die Äußerung enthält: „Cet Ouvrage est le fruit du loisir, que le malheur me procure. Quelques morceaux ont été dictés par la peine, d'autres par l'espoir.“

Als ſich die Grundloſigkeit des auf Viotti ruhenden Verdachtes politiſcher Umtriebe herausgeſtellt hatte, kehrte er nach London zurück. Sein Weſen wurde noch zurückhaltender als ehedem und in Ermangelung einer öffentlichen künſtleriſchen Thätigkeit, auf die er ſich nicht wieder einließ, betheiligte er ſich an einem Weinhandel, von deſſen Erträgniſſen er hauptſächlich lebte. Viotti, der ehedem, gefeierte Künſtler, ein Weinhändler! Iſt dies nicht die baare Ironie eines freilich theilweiſe ſelbſt verſchuldeten Geſchicks? —

Mit Ausnahme von zwei vorübergehenden, in die Jahre 1802 und 1814 fallenden Ausflügen nach Paris blieb Viotti beſtändig in

Digitized by Google

London. 1818 nahm er dagegen seinen Wohnsitz wieder in der ersteren Stadt. Und noch einmal ließ er sich verlocken, die Leitung eines Theaters, diesmal die der großen Oper zu übernehmen. Er trat die Direction derselben 1819 an. Viotti unternahm die Augiasarbeit, dieses damals dem Verfalle nahe Institut zu regeneriren, doch seine Kräfte reichten dazu nicht aus. Unverrichteter Sache mußte er 1822 mit dem theuer erkauften Jahrgeld von 6000 Franks das Feld räumen, da man ihm vorwarf, durch seine ungenügende Führung das Zurückgehen der Kunstanstalt verschuldet zu haben. Mißvergnügt wandte er sich wieder nach London, wo er am 10. März 1824 als pensionirter Impresario starb. So endete das Leben eines Künstlers, der wie Wenige berufen war, sich eine glückliche und glanzvolle Lebensstellung zu bereiten!

Viotti wurde am 23. Mai 1753 zu Fontanetto, einem kleinen Ort des piemontesischen Bezirkes Crescentino geboren. Er offenbarte frühzeitig bedeutendes musikalisches Talent, und dies veranlaßte seinen Vater, einen Hufschmied, der als Dilettant auf dem Horn nicht ungeschickt war, ihn die Anfangsgründe der Musik zu lehren. Zu seinem Lieblingsinstrument erkor er sogleich die Violine. Gegen 1764 kam ein Lautenspieler Giovanni nach Fontanetto, dessen Unterricht der Knabe, doch nur für kurze Zeit genoß. Er war dann wieder zur Hauptsache sich selbst überlassen, machte aber doch solche Fortschritte, daß er 1766 bei einem Kirchenfest in Strambino, wohin ihn der Vater mitgenommen, durch seine Leistungen Aufmerksamkeit erregte. Der dortige Prälat Francesco Rora erkannte sein Talent, und war insofern für die weitere künstlerische Ausbildung desselben thätig, als er ihn mit einem Empfehlungsschreiben an die in Turin lebende Marchesa von Voghera versah. Bei dieser traf ihn ein Mitglied der königlichen Capelle, Namens Celognetti, welcher sofort darauf drang, den kleinen Viotti zu hören. Man brachte eine Sonate von Besozzi herbei, die der Knabe zum Erstaunen der Anwesenden à vista mit der Freiheit und Sicherheit eines fertigen Musikers spielte. Als man ihm ein Lob dafür zu Theil werden ließ, antwortete er im vercellesischen Dialekt: „Ben par susi a l'é niente." (Das ist eine Kleinigkeit.) Man fand diese Äußerung anmaßend, und um den Knaben bescheide-

Digitized by Google

ner zu machen, legte man ihm eine ſchwere Sonate von Domenico Ferrari vor. Aber auch dieſe bewältigte er, ſo daß Celognetti darauf drang, den begabten Kunſtjünger nicht wieder von der Stelle zu laſſen. „Kennſt du das Theater?“ fragte er den Kleinen. „„Nein mein Herr““. „Du haſt alſo keinen Begriff davon. Komm ich will Dich hinführen“. Kaum war Viotti ins Orcheſter getreten, ſo ſaß er auch ſchon unter den Violiniſten und ſpielte die ganze Oper mit, als ob er ſie gleich den Anderen einſtudirt hätte. In das Haus der Marcheſa zurückgekehrt, fragte man ihn, was er etwa Bemerkenswerthes an der Aufführung gefunden. Statt jeder Antwort ſpielte er nach dem Gehör Verſchiedenes aus der Oper vor, und gewann dadurch die erhöhte Theilnahme ſeiner Zuhörer. Für ſeine Zukunft war von da ab geſorgt. Der Sohn der Marcheſa, welcher ſpäter Erinnerungen an Viotti aufgezeichnet hat, äußert ſich folgendermaßen über denſelben: „Ich war durch den Eindruck dieſes natürlichen Talents ſo hingeriſſen, daß ich Alles zu thun beſchloß, um ſolche ſchöne Anlagen nicht unentwickelt zu laſſen. Ich wies ihm eine Wohnung in meinem Palaſt an und gab ihm Pugnani zum Lehrer. Die Erziehung Viotti's koſtete mich mehr als 20,000 Franks, aber ich bereue dieſes Geld nicht! Die Exiſtenz eines ſolchen Künſtlers konnte nicht zu hoch bezahlt werden“[1]).

Nachdem Viotti der Lehre Pugnani's entwachſen war, unternahm er in Begleitung desſelben ſeine erſten Kunſtreiſen im April 1780. Der Weg führte ihn zunächſt nach Deutſchland, namentlich nach Berlin, und dann nach Polen und Rußland. Die Kaiſerin Katharina überhäufte den Künſtler mit Auszeichnungen, und ſuchte ihn vergeblich in Petersburg zu feſſeln. Eine zweite Reiſe wurde nach London unternommen. Niemals hatte dort ein Inſtrumentaliſt

1) Der Originaltext lautet nach Regli folgendermaßen: „Si fu allora, rapito da un genio così naturale, io mi decisi di fare ciò che abbisognava, affinchè tante belle disposizioni non riuscissero infruttuose. Io gli assegnai un allogio nel mio palazzo, e gli diedi per maestro il celebre Pugnani. L'educazione di Viotti mi costò più di venti mila franchi; ma a Dio non piaccia che io pianga il mio danaro! La vita di un simile artista non potrebbe essere abbastanza pagata“.

Digitized by Google

gleiche Wirkung ausgeübt, und selbst Geminiani's Andenken, das dort noch nach dessen Tode in hohem Ansehen gehalten wurde, machte er durch sein Auftreten völlig erlöschen. Auch in London war man umsonst bemüht, Viotti festzuhalten. Wer hätte wohl ahnen können, daß er an demselben Orte, wo er Lorbeeren und Gold erntete, später die Rolle eines Apollopriesters mit dem Dienste Mercur's vertauschen würde?

Von London begab Viotti sich nach Paris, wo er nach erfolgter Trennung von seinem Lehrmeister, wie schon mitgetheilt wurde, dauernd verblieb und schnell die Gunst aller Musikkreise eroberte. Insbesondere erregte er auch das Interesse der königlichen Protektorin Gluck's, Maria Antoinette, welche ihm den Titel ihres Accompagnateurs nebst einer jährlichen Rente von 6000 Franks verlieh. Die ihm gewordene Auszeichnung vermochte indessen nicht seine damals bereits erwachte allzu rege Empfindlichkeit gegen Zufälligkeiten, von der schon ein Beispiel gegeben wurde, in Schranken zu halten. Es wird darüber (Allgem. mus. Ztg., Bd. 14, S. 435) Folgendes mitgetheilt: Viotti empfing eine Einladung zum Hofconcert nach Versailles. Der ganze Hof versammelt sich, das Concert fängt an. Bei den ersten Takten des Solo ruht das tiefste Schweigen auf dem ganzen Saal, als plötzlich im Nebenzimmer eine kreischende Stimme ertönt: „Platz für Monsieur, den Grafen v. Artois!" Unwillen über die Störung und Ehrfurcht gegen den Störer verursachen eine allgemeine Bewegung. Während derselben nimmt Viotti sein Instrument unter den Arm und verläßt den Saal, wo der ganze Hof versammelt war, zum großen Ärger der Anwesenden". Hier war Viotti in vollem Rechte, wenn er die Würde der Kunst wahrte; daß er es jedoch mit Voranstellung seiner Persönlichkeit in einer Weise that, die alle conventionellen Rücksichten verletzte, ist vielleicht zu entschuldigen, aber nicht zu rechtfertigen.

Viotti ist unter den Italienern als der letzte, wahrhaft große Repräsentant des classischen Violinspiels zu bezeichnen. Im Besitze einer virtuos gebildeten Technik, hat er in seinem künstlerischen Wirken doch nichts mit jenem absoluten Virtuosenthum gemein, welches, die ideale Bedeutung der Kunst verkennend, das Mittel für den Zweck

Digitized by Google

ſubſtituirt. Hierüber giebt ein Blick auf ſeine Compoſitionen unzweifelhaften Aufſchluß. Dieſelben tragen, ſo weit ſie nicht durch ihren veralteten Ductus oder durch geringen Gehalt dem Geſchick der Vergänglichkeit anheimgefallen ſind, den Stempel echten, gediegenen Muſikerthums. Offenbar galt das Streben ihres Autors vorzugsweiſe dem Geiſtigen, Idealen in der Kunſt, — ein Standpunkt, welcher den Vertretern des reinen Virtuoſenthums völlig fremd iſt. Es iſt freilich ein nur verhältnismäßig kleiner Theil von Viotti's Violincompoſitionen für die Nachwelt übrig geblieben, aber dieſer ſteht in ſeiner Trefflichkeit und Tüchtigkeit als ein rühmliches und unvergängliches Denkmal ſeiner künſtleriſchen Geſinnung und Thatkraft da. Der Meiſter hat, wie Wenige, die Violine als Geſangsinſtrument zu behandeln gewußt. Seine melodiſchen Motive tragen bei aller Einfachheit einen ſinnig naiven, anmuthig edlen, bisweilen von einem vornehmen Gefühlspathos durchleuchteten Zug. Zugleich befreit er die Violincompoſition vollſtändig von den Traditionen des Kirchenſtyls, der ſich inzwiſchen in dem Maaße, als die Kunſt mehr und mehr ins öffentliche Leben trat, allmählig in ein rein conventionelles Weſen verloren hatte. Seine Muſik offenbart durchweg einen entſchieden freien, ſo zu ſagen weltlichen Charakter, ſowohl in der Cantilene wie in den feurig belebten, glanzvollen, nie die Grenzen des Schönen überſchreitenden Paſſagen und Figuren.

Als Lehrmeiſter für ſein Inſtrument war Viotti hauptſächlich während des pariſer Aufenthaltes thätig; er gab dem franzöſiſchen Violinſpiel jenen Aufſchwung, in welchem die Glanzperiode dieſer Schule gipfelt. Seine namhafteſten Zöglinge ſind Rode, Alday, Libon, Labarre, Cartier und Durand, deren nähere Betrachtung in dem Abſchnitt über Frankreich erfolgen wird. Hier ſei nur zweier ſeiner Zöglinge, der Violiniſtin Parravicini, geb. Gandini, und Francesco Mori's gedacht. Die erſtere, geb. 1769 zu Turin, wurde unter Viotti's[1]) Anleitung eine Spielerin von nicht gewöhnlichem Ruf. Von 1797 bis 1802 trat ſie nach einander in Paris, Leipzig,

1) Nach Gerber war ſie eine Schülerin Pugnani's. Fétis dagegen führt ſie übereinſtimmend mit Regli als Schülerin Viotti's an. Ich möchte mich für die letztere Angabe entſcheiden.

Digitized by Google

Dresden und Berlin auf. In der Allgem. muſ. Ztg. Bd. I, S. 552) findet ſich folgendes Urtheil über ſie: „Feſtigkeit, Reinheit, Deutlichkeit des Tons, Annehmlichkeit und Eleganz des Vortrags ohne Überladung und Verſchnörkeley, Kraft des Bogens und Ausdauer in anſtrengenden Schwierigkeiten ohne Derbheit und Rauhigkeit, viel männliches ohne Verleugnung zarter Weiblichkeit, erwarben dieſer Virtuoſin allgemeinen Beyfall". Reichardt berichtet über ſie in ſeiner muſ. Ztg. Bd. I, S. 78: „In der That ſteht ſie unter allen Violinſpielern um ſo mehr einzig da, weil ihr Spiel ſo männlich kraftvoll iſt. Ihre erſten Meiſter waren Pugnani (?) und Viotti, und auf dieſen Stamm konnte Kreutzer, der ſie zuletzt in Paris unterrichtete, (?) ſeine originelle und energiſche Manier am beſten pfropfen. Mad. Albergati übertrifft an Fülle und Stärke des Tons und an mächtiger Bogenführung manchen ſonſt braven Violinſpieler. Ihr ganzes Spiel iſt höchſt vollkommen".

Anders lautet freilich Spohr's Urtheil, welcher die Künſtlerin in Neapel hörte; in ſeiner Selbſtbiographie ſagt er über ſie: „Ich bin es ſchon gewohnt, mein Inſtrument von Frauenzimmern mißhandeln zu hören, ſo arg wie von Mad. Paravicini aber habe ich es noch nicht gehört. Dies nahm mich um ſo mehr Wunder, da ſie ſich einigen Ruf erworben hat und voller Prätenſionen iſt. Sie hat eine vorzügliche Violine von Stradivari und zieht im Geſange einen leidlichen Ton heraus; dies iſt aber auch ihr ganzes Verdienſt. Uebrigens ſpielt ſie in ſchlechtem Geſchmack mit überladenen und gehaltloſen Verzierungen und die Paſſagen undeutlich, unrein in der Intonation und überhudelt in den Bogenſtrichen". Man hat ſich hierbei allerdings zu vergegenwärtigen, daß die Spielerin bereits in ziemlich vorgerücktem Lebensalter ſtand, als Spohr ſie hörte.

Die Parravicini ſcheint für einige Zeit ihrem Berufe entſagt zu haben, da ſie ſich von ihrem Gatten trennte, um die Maitreſſe des Grafen Albergati zu werden. Doch ſpäter kehrte ſie wieder zu öffentlicher Kunſtthätigkeit zurück, wie wir aus ihrem 1827 erfolgten Auftreten in München erſehen, wo man, obwohl ſie bereits 56 Jahre alt war, noch die „Kraft ihres Bogens" bewunderte. Seit jener Zeit aber fehlen alle Nachrichten über ſie.

Digitized by Google

Francesco Mori, 1793 von italieniſchen Eltern in London geboren, war nur einige Monate hindurch Viotti's Schüler, nachdem er bereits eine bedeutende Höhe künſtleriſcher Ausbildung erklommen hatte. Großer Ton und ungemeine Gewandtheit der linken Hand zeichneten ſein Spiel aus. Eine Zeitlang war er Dirigent der philharmoniſchen Concerte zu London. Er ſtarb gegen 1842.

Unabhängig von den Violinſchulen Padua's und Turin's machten ſich bis auf Viotti herab noch mehrere andere italieniſche Geiger von Bedeutung geltend. Ihre Reihe eröffnet:

Gian Pietro Guignon, geb. 10. Februar 1702 zu Turin, geſt. 30. Januar 1774 (nach Regli) (nach Fétis 1775) zu Verſailles, kam in jungen Jahren nach Paris, und widmete ſich zunächſt dem Studium des Violoncello's, das er bald darauf mit der Violine vertauſchte. 1733 trat er in die Dienſte des Königs von Frankreich und wurde Violinmeiſter beim Vater Ludwig XVI. Dieſe Stellung trug ihm 1741 den Titel und die Rechte[1]) des ſogenannten Geigerkönigs ein, eine mittelalterliche Inſtitution, die mit ihm zugleich erloſch. Kaum war Guignon im Beſitze ſeines Patents, ſo erließ er auch ſchon Reglements für die Organiſten und Componiſten Frankreichs. Die hierüber entſtandenen Streitigkeiten konnten ſchließlich nur durch einen Parlamentsbeſchluß geſchlichtet werden, welcher den 30. Mai 1750 erfolgte und Guignon ſeines Geigerkönigamtes und der daran geknüpften vermeintlichen Prärogative für verluſtig erklärte. Guignon ſoll ſich als Violinſpieler durch vorzüglichen Ton und leichte Bogenführung ausgezeichnet haben. In Paris erſchienen einige ſeiner Compoſitionen.

Ausgezeichneten Ruf als Violinvirtuoſe und Componiſt genoß

1) Nach ihnen konnte gegen Erlegung einer franzöſiſchen Piſtole jeder Tonkünſtler in allen Provinzen des Königreichs für zünftig erklärt werden. Doch machte Guignon keinen Gebrauch davon, ſondern nannte ſich bloß auf ſeinen Werken Roi des Violons. (Wiener Muſikztg. v. J. 1821, S. 588.) Über den „Roi des Violons“ und die damit in Verbindung ſtehende „Confrérie de Saint Julien“ iſt das Erforderliche in dem dritten Abſchnitt d. Bl. betreffend das franzöſiſche Violinſpiel, mitgetheilt.

Digitized by Google

Francesco Ciampi, geb. 1704 zu Massa bei Sorrento im Neapolitanischen. Seine Opern scheinen besonders gute Aufnahme in Venedig gefunden zu haben. Denn 1728 begab er sich dorthin, um den größten Theil derselben in der Lagunenstadt aufzuführen.

Giovanni Piantanida, geb. 1705 in Florenz, ging 1734 mit einer italienischen Operngesellschaft nach Petersburg und ließ sich dort mit großem Beifall hören. Im Winter 1737—1738 concertirte er erfolgreich in Hamburg. Dann wandte er sich nach Holland, und von hier wiederum, wie so viele seiner in jener Zeit unstät umherziehenden italienischen Berufsgenossen, nach der Heimath. Im Jahre 1770 hörte ihn Burnay in Bologna, überrascht durch seine Leistungen als Violinist. Gegen 1782 starb er dort. Von seinen Compositionen erschienen sechs Violinconcerte und eben so viel Trios für zwei Geigen und Baß im Druck.

Als ein vorzüglicher Geiger wird Andrea Zani bezeichnet, welcher in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts zu Casale-Maggiore in der Lombardei geboren wurde. Es sind von ihm 12 Violinconcerte, sowie zwei Hefte Sonaten für Violine und Baß, überdies aber auch noch 6 Concerti grossi und 6 Sinfonien für Streichinstrumente gedruckt worden.

Ueber den Piemontesen Giuseppe Canavasso ist nur so viel bekannt, daß er zwischen 1735 und 1753 als trefflicher Geiger und Componist für sein Instrument in Paris lebte.

Der Romagnole Carlo Giuseppe Toeschi, eigentlich Toesca della Castellamonte, dessen Jugendgeschichte unenthüllt ist, trat 1756 als Violinist in die Mannheimer Kapelle, in welcher er 1768 als zweiter Concertmeister thätig war. 1777 folgte er dem Hofe nach München. Er wurde 1724 geboren und starb den 12. April 1788. Schubart bemerkt über ihn: „In der Bogenlenkung ist er bei weitem kein Cannabich: Dieser befehligt Heere, jener kaum ein Bataillon. Indessen besitzt er doch etwas ganz Eigenthümliches: er hat sich eine besondere Manier im Symphonienstyl zu eigen gemacht, von ausnehmender Kraft und Wirkung. Sie beginnen mit Majestät, und strudeln so nach und nach im Crescendo fort; spielen voll Anmuth im Andante, und enden sich im lustigen Presto. Doch fehlte

Digitized by Google

ihm die Mannichfaltigkeit; denn hat man eine Symphonie von ihm gehört, so hat man sie alle gehört".

Sein Sohn Giovanni Battista, nach Lipowsky's mus. Lex. in Mannheim, nach Fétis' Angabe in Italien geboren, war Schüler Joh. Carl Stamitz' und Cannabich's. Er folgte seinem Vater im Amte und starb zu München am 1. Mai 1800.

Auch er hatte einen Sohn, Carlo Teodoro, geb. 1770 in Mannheim, den er zu einem geschickten Violinspieler heranbildete. Als solcher fand er einen Wirkungskreis in der Münchener Capelle.

Francesco Galeazzi, nach Regli geb. 1738 (nach Fétis 1758) zu Turin, wirkte als erster Violinspieler im Teatro Valle zu Rom. Er verfaßte außer verschiedenen Instrumentalcompositionen ein zweibändiges Werk: „Elementi teoretico-pratici di musica, con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, e a dimostrabili principii ridotta: opera utilissima a chiunque vuol applicare con profitto alla musica, e specialmente ai principianti, dilettanti e professori di Violino". Roma 1791 und 1796. Als Todesjahr dieses Künstlers giebt Fétis 1819 an, während bei Regli jede Bemerkung darüber fehlt.

Eligio Celestino, geb. 1739 in Rom, war nach Burney's Bericht einer der vorzüglichsten Violinspieler seiner Zeit. Er bereiste von 1775 ab Frankreich und Deutschland. Der herzogliche Hof von Ludwigslust engagirte ihn 1781 als Concertmeister, und in dieser Stellung blieb Celestino bis zu seinem Tode, welcher am 14. Januar 1812 eintrat. Er hat nur Weniges, darunter 6 Sonaten für Violine und Baß veröffentlicht. Ein vielgerühmter Schüler von ihm ist der deutsche Geiger Christian Ludwig Dieter.

Der Florentiner Violinvirtuose Salvatore Tinti, geb. gegen 1740, lebte im späteren Lebensalter zu Venedig, wo er im Jahre 1800 starb. Er ließ mehrere Instrumentalwerke drucken, unter denen Streichquartette hervorzuheben sind.

Als einer seiner Schüler wird der 1781 in Livorno geborene Violinist Angelo Puccini erwähnt, welcher den ersten Unterricht von Vanacci erhielt. Dann ging er nach Florenz, um der Lehre Tinti's theilhaftig zu werden. Zugleich genoß er die Unterweisung Zingarelli's

Digitized by Google

im Contrapunkt. Nach Hause zurückgekehrt, empfing er Compositionsunterricht bei Cecchi. Es existiren von ihm Concerte, Sonaten und Violinduos.

Giuseppe Demachi (auch Demacchi), geb. gegen 1740, war Mitglied der königl. Capelle zu Turin und wirkte seit 1771 als geschätzter Geiger in Genf. In Paris und Lyon erschienen mehrere seiner Violinwerke. Das bei Cartier von ihm mitgetheilte Allegro ist trocken und etüdenhaft.

Giovanni Giuseppe Cambini war zuerst Schüler eines gewissen Polli, bildete sich aber später nach Nardini und Manfredi so weit heran, daß er als Violinspieler eine gewisse Geltung erlangte. Seine Hauptthätigkeit entfaltete er indessen im Gebiete der Instrumentalcomposition, für die er sich durch ein dreijähriges Studium bei Pater Martini in Bologna vorbereitet hatte. Seine Produktion war so massenhaft, daß er sich den wenig ehrenhaften Namen eines Geschwind- und Vielschreibers erwarb. Fétis zählt von seinen Werken nicht weniger als 60 Symphonien, 144 Streichquartette, 29 concertirende Symphonien, und mehr als 400 Piecen für verschiedene Instrumente auf. Außerdem setzte er verschiedene Opern. Seit 1770 war der Schauplatz seines Wirkens Paris. Seine Compositionen wurden hier zwar aufgeführt, doch ebenso schnell vergessen als gehört. Er starb in der französischen Hauptstadt gegen 1825 in ärmlichen Verhältnissen. Geboren wurde er den 13. Februar 1746.

Von dem Neapolitaner Guerini wird nur berichtet, daß er während der Jahre 1740—1760 in den Diensten des Prinzen von Oranien im Haag stand und dann nach London ging. In Amsterdam wurden 14 verschiedene Werke für Violine und Begleitung von ihm gedruckt. Der in Cartier's Violinschule befindliche Prestosatz seiner Arbeit ist von durchaus gewöhnlichem Charakter.

Gleicherweise ist über den Violinspieler Francesco Falco nichts weiter bekannt, als daß er seit 1773 in der pariser Capelle stand, und während seines dortigen Wirkens einige Violinsonaten drucken ließ, welche 1776 auch in London erschienen.

Als ein ausgezeichneter Violinspieler wird Giovanni Battista Noferi (auch Nofieri) genannt, der in der ersten Hälfte des

Digitized by Google

18. Jahrhunderts geboren, auch als Componiſt thätig war. In letzterer Eigenſchaft erſcheint er nach dem von Cartier veröffentlichten Allegro für Violine solo als ſehr unbedeutend.

Sebaſtiani Bodini ſtand gegen 1756 beim Markgrafen von Baden-Durlach als Concertmeiſter in Dienſten, nachdem er vorher in der herzogl. Württembergiſchen Capelle geweſen war.

Eligio Celeſtino wirkte als Concertmeiſter am Mecklenburg-Schwerinſchen Hofe zu Ludwigsluſt, von 1781 bis zu ſeinem Tode, 24. Januar 1812. Er war 1739 in Rom geboren. Burney, der ihn dort im Jahre 1770 kennen lernte, berichtet, daß er um dieſe Zeit der beſte römiſche Violinſpieler geweſen ſei. Vor ſeiner Niederlaſſung in Ludwigsluſt bereiſte er Frankreich und Deutſchland als Concertſpieler. In ſeinem ſechzigſten Lebensjahre ließ er ſich noch in London mit beſtem Erfolg hören. In Berlin und London wurden 1786 und 1798 einige Violincompoſitionen von ihm gedruckt.

Der Mailänder Nicolo Meſtrino darf als einer der bedeutenderen Violiniſten ſeiner Zeit bezeichnet werden. Auch als Componiſt für ſein Inſtrument war er thätig, obwohl, wie Fétis verſichert, nicht alle unter ſeinem Namen gedruckten Muſikſtücke von ihm herrühren. Seine Jugendgeſchichte iſt unbekannt. Geboren 1748, war er anfänglich in Dienſten des Fürſten Eſterhazy, dann aber etwa um ſein dreißigſtes Lebensjahr in denen des Grafen Ladislaus d'Erdödy. 1786 beſuchte Meſtrino Paris und ſpielte im Concert spirituel, worauf er ſich eine angeſehene Stellung als Orcheſterchef des Theaters Monsieur machte. Seine ausgezeichnete Befähigung für dieſes Amt gab Veranlaſſung, ihn an die Spitze der 1789 gegründeten und, wie ſchon mitgetheilt wurde, von Viotti geleiteten italieniſchen Oper zu Paris zu ſtellen. Im September des folgenden Jahres aber ſchon ereilte ihn der Tod und in ſeine Funktion trat Puppo.

Giuſeppe Puppo, geb. 1749 in Lucca, gehört zu den wenigen namhaften, aus der neapolitaniſchen Schule hervorgegangenen Violiniſten. Es wurde bereits wiederholt ausgeſprochen, daß dieſe Schule bei weitem weniger ergiebig für das Inſtrumentenſpiel war, als für Geſang und Compoſition. Von älteren Geigern, die dort ihre Ausbildung fanden, wäre hier nur noch Michele Maſcitti, geb.

Digitized by Google

am Schluſſe des 17. Jahrhunderts, erwähnenswerth. Dieſer lebte viel auf Reiſen in Italien, Deutſchland und Holland, und trat ſchließlich in die Dienſte des Herzogs von Orleans. Seine Violincompoſitionen, von denen Fétis 7 verſchiedene Werke anführt, zeichnen ſich durch proſaiſches und ungemein trockenes Weſen aus. Hervorragender war jedenfalls Puppo. Zwar kann auch er keine ſonderliche Geltung als Tonſetzer beanſpruchen, allein als Violiniſt muß er Bedeutendes geleiſtet haben. Man rühmt ſeinem Spiel vorzugsweiſe einen von ſanfter Melancholie erfüllten Ausdruck nach. Dieſer ſcheint eine Hauptſeite ſeines ganzen Weſens gebildet zu haben, dem überdies ein unſtäter, beinahe abenteuerlicher Zug eigen geweſen ſein mag.

Puppo gehörte zu jenen Naturen, denen es Bedürfnis iſt, ſich von Einbildungen beherrſchen zu laſſen. So glaubte er durch ein in London gegebenes Concert ein reicher Mann geworden zu ſein, der die Hände in den Schoß legen könne. Unbeſorgt lebte er in den Tag hinein, ſo lange das Geld ausreichte. Dann erſt kam er wieder zur Beſinnung und griff aufs Neue zur Violine, um für ſeine materiellen Bedürfniſſe zu ſorgen. Eine andere ſelbſtgeſchaffene, durch Lahouſſaye widerlegte Fiktion war die, ſich einen Schüler Tartini's zu nennen, obwohl er nicht einmal in Padua geweſen war. Viotti pflegte ihn öfters mit ſeinem angeblichen Lehrmeiſter Tartini zu necken. Namentlich in Lahouſſaye's Gegenwart brachte er gern die Rede darauf und bat dieſen dann, etwas in der Manier des paduaner Meiſters zu ſpielen, indem er hinzufügte: „Nun Freund, gieb recht Acht. Lahouſſaye wird Dir eine Idee von Tartini's Spiel geben".

Nirgend fand Puppo lange Ruhe; er wechſelte ebenſo oft Stellung wie Wohnort. 1775 ging er nach Paris; von hier trieb es ihn nach Madrid, Liſſabon und London. In letzterer Stadt blieb er bis 1784. Sodann nahm er ſeinen Aufenthalt wieder in Paris, wohin er durch Viotti zum Nachfolger Meſtrino's an die italieniſche Oper berufen worden war. Als dieſes Unternehmen bald darauf infolge der Revolutionsſtürme einging, trat er zum Theater Feydeau hinüber. Sodann war er am Théatre français de la République bis 1799 thätig. Endlich ſah er ſich auf das Lehramt angewieſen. Dieſe Poſition mochte ihm indeſſen nicht behagen, denn er entfernte ſich

Digitized by Google

1811 unter Zurücklaſſung ſeiner Familie heimlich von Paris und wandte ſich nach Neapel. Dort fand er am Theater S. Carlo eine Stelle als erſter Geiger und zweiter Orcheſterchef. Nach Verlauf einiger Jahre beabſichtigte der Impreſario dieſer Bühne, ihm außer ſeiner bisherigen Function auch die Direction der Balletmuſik zu übertragen. Allein Puppo's Künſtlerſtolz empörte ſich über dieſe Zumuthung und in heroiſch weltſchmerzlichem Tone ſchrieb er unter den ihm vorgelegten Contract ſtatt ſeines Namens die Worte: „Fame e morte, si; ma ballo, no!“ Die Folge dieſer Reſolution war, daß der Director von S. Carlo ihn des Dienſtes entließ. Sein Weg führte ihn nun ſeiner Vaterſtadt Lucca zu; doch fand er hier ebenſowenig ein Unterkommen, wie in Florenz. Er hatte, bei freilich ſehr vorgerücktem Alter, alle Luſt zum Arbeiten verloren und gerieth in Bedrängnis, von der ihn nur die Fürſorge eines Profeſſor Taylor befreite, durch deſſen Vermittelung er in einem Florentiner Hospital Unterkunft fand. Lange genoß er aber dieſe Wohlthat nicht, da er ſchon im folgenden Jahre, d. 19. April 1827 verſchied.

Als ein indirekter Sprößling der paduaner Schule iſt Bartolomeo Campagnoli, geb. 10. September 1751 in Cento bei Bologna, zu betrachten, da er den Unterricht zweier Schüler Tartini's, nämlich Don Paolo Guaſtarobba's und Nardini's genoß, nachdem er die erſte Ausbildung durch einen Schüler Lolly's, Namens Dall' Ocha[1]) empfangen hatte. In ſeinem zwölften Lebensjahre wurde er von ſeinem Vater, einem Kaufmann, der Lehre Guaſtarobba's in Modena übergeben. Hier förderte er gleichzeitig ſeine theoretiſche Ausbildung. Nach dreijährigem Curſus trat er (1766) in das Orcheſter ſeiner Vaterſtadt. Doch ſchon zwei Jahre ſpäter (1768) verließ er dieſelbe, um ſich dem jungen Violinſpieler Lamotta[2]) anzuſchließen, deſſen Talent ihn ſo ſehr feſſelte, daß er ihn bis Venedig und Padua begleitete. In letzterer Stadt pflog er deſſen Umgang mehrere Mo-

1. Seinen Namen ſucht man vergeblich in den Handbüchern der Tonkünſtler. Gerber führt nur eine Signora Vittoria dall' Occa an, die ſich als Violinvirtuoſin 1788 in Mailand hören ließ.

2) Über dieſen fehlen gleichfalls alle Nachrichten. Man kennt nur einen Violiniſten Lamotte (ſ. d. in dem Abſchnitte über das deutſche Violinſpiel). Es muß dahin geſtellt bleiben, ob dieſer mit Lamotta identiſch iſt.

Digitized by Google

nate lang, und empfing dadurch mannichfache Anregungen für das eigene Studium. Sodann begab er sich (1770) nach Rom, ließ sich dort mit Beifall hören, wandte sich aber bald nach Faenza. In dieser Stadt verweilte er, gefesselt durch den Verkehr mit dem Kapellmeister und Violinspieler Paolo Alberghi[1]), ein halbes Jahr. Hierauf nahm Campagnoli einen fünfjährigen Aufenthalt in Florenz, theils unter Nardini's Leitung studirend, theils selbst Schüler bildend. Auch war er dort im Pergolatheater Anführer bei der zweiten Violine. Denselben Dienst versah der Künstler weiterhin zeitweilig am Teatro Argentina in Rom. Von 1776—1778 war er Concertmeister beim Fürstbischof von Freisingen, reiste dann nach Polen, und wurde auf seiner Heimkehr in Dresden vom Herzog Carl von Curland engagirt. 1783 unternahm er eine Reise nach dem nördlichen Europa, die ihn bis Stockholm führte. Hier verweilte er drei Monate und erwarb die Mitgliedschaft der Königlichen Akademie. Nach erfolgter Rückkehr unternahm er von Dresden aus 1784 eine Reise in sein Vaterland, hielt sich dann wieder in Deutschland auf, und ging 1788 abermals nach Italien. Dieses unbeständige Leben hörte für Campagnoli auf, als er 1797 das Concertmeisteramt bei den Leipziger Gewandhausconcerten übernahm, denn mit Ausnahme einer Reise nach Paris (1801) widmete er sich ohne Unterbrechung seinem Wirkungskreise, bis er Leipzig in Folge einer Berufung als Musikdirektor nach Neustrelitz verließ. — Hier starb er am 6. November 1827.

Die vorhandenen Mittheilungen über Campagnoli's Violinspiel lauten dahin übereinstimmend, daß dasselbe sich nicht sowohl durch Größe des Styls, als vielmehr durch Sauberkeit der Tonbildung und Intonation, so wie durch gewandte Beherrschung des Griffbretts auszeichnete. Spohr, welcher ihn 1804 in Leipzig hörte, sagt von ihm: „er spielte ein Concert von Kreutzer sehr brav. Seine Methode ist zwar veraltet, er spielt aber rein und fertig". Wenn man aus diesen und andern Bemerkungen einerseits den Schluß folgern darf, daß Campagnoli von den, durch Viotti namentlich bewirkten Wendungen des Violinspiels unberührt geblieben war, so ist andererseits nicht zu

1) Auch Alberghi ist in keinem der gangbaren Lexica verzeichnet.

Digitized by Google

verkennen, daß er auch kein reiner Repräsentant der Paduaner Schule mehr war, welche großen Ton und breite, schwere Bogenbehandlung forderte. Doch stützt er sich bei Abfassung seiner Schule theilweise auf die Lehre Nardini's, wie er ausdrücklich in der Vorrede zu derselben bemerkt. Diese Schule, welche unter dem Titel „Nouvelle Méthode de la Mécanique progressive du jeu de Violon" etc. erschien, enthält eine Menge Notenbeispiele und Etüden, in denen schätzbares Übungsmaterial niedergelegt ist. Bemerkenswerth sind für jene Zeit die Abhandlungen über das Spiel auf einer Saite, so wie über die Flageolettöne. Die Principien, welche Campagnoli in Betreff seiner Materie entwickelt, sind unanfechtbar, denn sie gründen sich auf jene Elemente des Violinspiels, die als die wahren bereits lange vor ihm festgestellt waren. Der von ihm befolgte Lehrgang dagegen ist für ein derartiges Studienwerk nicht methodisch genug. Zudem erscheint der Umstand, daß sämmtliche Uebungsstücke vom Autor selbst herrühren, als wesentlicher Fehler, weil dadurch Monotonie und Einseitigkeit erzeugt werden. Übrigens ist Campagnoli's Violinschule, wie auch Das, was er als Tonsetzer für sein Instrument geschrieben, niemals zu großer, allgemeinster Anerkennung gelangt. Der Grund für diese Erscheinung kann kaum in etwas anderem, als in der mittleren Güte seiner Arbeiten gesucht werden.

Der auf deutscher Erde geborene Violinist und Componist Federigo Fiorillo, ein Sohn des Neapolitaners Ignazio Fiorillo, welcher Capellmeister in Braunschweig und weiterhin in Cassel war, kam 1753 in erstgenannter Stadt zur Welt. Er machte seine ersten musikalischen Versuche auf der Mandoline; dann widmete er sich dem Studium der Violine. Unter wessen Leitung dies geschah, ist zweifelhaft. Im Jahre 1780 ging er nach Polen und um 1783 war er Musikdirektor in Riga. Hier blieb er zwei Jahre. 1788 ließ er sich, nachdem er im Concert spirituel zu Paris aufgetreten war, in London nieder. Dort scheint er mit seinem Violinspiel nicht durchgedrungen zu sein, denn er war genöthigt, als Bratschist im Salomon'schen Quartett (1794) mitzuwirken. Auch deutet hierauf der Umstand, daß er London bald verließ, um sich in Amsterdam niederzulassen. Sein Todesjahr ist nicht bekannt.

Digitized by Google

Sehr thätig war Fiorillo als Tonsetzer in verschiedenen Gebieten der Instrumentalcomposition. Von allen seinen Werken, deren vollständiges Verzeichnis sich bei Fétis findet, haben ihn nur seine 36 Violincapricen überlebt, welche als höchst werthvolle Etüden noch heute allgemein geschätzt sind. Dieses Werk erschien in mehreren Ausgaben.

Alessandro Rolla, geb. d. 22. April 1757 zu Pavia, gest. d. 15. September 1841 zu Mailand, war ursprünglich Clavierspieler, ging dann aber zur Violine über, auf welcher er Schüler eines gewissen Renzi so wie des Violinisten Giacomo Conti war. Dieser letztere gehörte 1790 der kaiserlichen Capelle in Petersburg an, war aber später (etwa ums Jahr 1793) Direktor bei der italienischen Oper in Wien. Dort starb er 1804.

Rolla hatte als Violinspieler in seinem Vaterlande einen geachteten Namen, den sein Sohn Antonio, der ehemalige Dresdner Concertmeister, geb. 18. April 1798 zu Parma, gest. 19. Mai 1837, auch in Deutschland bekannt machte. 1802 wurde er Orchesterdirektor am Theater della Scala und Lehrer des Violinspiels beim Conservatorium zu Mailand.

Einer seiner besten Schüler ist Bernardo Ferrara, geb. 7. April 1810 zu Vercelli. 1821 begab er sich nach Mailand, um auf dem dortigen Conservatorium zu studiren, hauptsächlich aber, um unter Rolla's Leitung das Violinspiel auszubilden. 1830 war er erster Violinist am Theater Carcano zu Mailand, 1835 Orchesterdirektor der Kapelle zu Parma. Ein Jahr später wurde er als Lehrer des Violinspiels am Mailänder Conservatorium der Nachfolger seines Lehrmeisters. Gesundheitsrücksichten nöthigten ihn, 1861 ins Privatleben zurückzukehren.

Als Zeitgenossen Pugnani's und Viotti's sind Gaetano Vai, aus Chieri gebürtig, und Giacomo Conti zu nennen. G. Vai war lange Zeit als geschätzter Violinspieler in Paris und Genf thätig. Später ließ er sich in Asti nieder und bekleidete dort das Amt eines ersten Violinisten bei der städtischen Kapelle. Eine ihm angetragene Stellung in der königlichen Kapelle zu Turin lehnte er ab, weil er die Unabhängigkeit vorzog. Regli rühmt ihm große Sauberkeit der

Digitized by Google

Intonation und Präciſion des Vortrags, ſo wie ein ungewöhnliches Improviſationstalent nach. Über ſein Geburts- und Todesjahr ſind keine Nachrichten vorhanden.

G. Conti war nach Gerber's Mittheilungen 1790 als erſter Violiniſt, ſowohl in der Kaiſ. Ruſſiſchen, wie in der Fürſtl. Potemki'ſchen Capelle thätig. Seit 1793 lebte er dann als Direktor des italieniſchen Opernorcheſters in Wien. Dort ließ er auch verſchiedene Violincompoſitionen, beſtehend in Solos, Concerten und Duetten, drucken. Er ſtarb 1804 in Wien.

Ein weiterer namhafter Violiniſt in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war Giuſeppe Giorgis, geb. 1777 in Turin. Er war Schüler eines gewiſſen Colla, und nicht, wie mehrfach angegeben, Viotti's. Zu Anfang dieſes Jahrhunderts (1807) trat Giorgis in Paris auf. Dann war er Mitglied der Capelle des König Jerôme von Weſtphalen. Doch büßte er dieſe Stellung infolge der Ereigniſſe von 1813 ein. Nach mehrfachen Reiſen fand er 1820 Anſtellung im Orcheſter der komiſchen Oper zu Paris, trat aber ſchon 1834 in Ruheſtand.

In Antonio Lolly (auch Lolli) endlich, deſſen wir in dieſer Reihe der italieniſchen Geiger des vorigen Jahrhunderts abſichtlich zuletzt gedenken, tritt uns eine Erſcheinung entgegen, die im Widerſpiel zu ihrer Zeit ganz entſchieden den Beginn der Virtuoſenepoche ankündigt. Wir erkannten bereits in Locatelli einen der virtuoſen Richtung huldigenden Künſtler. Doch beſteht zwiſchen ihm und Lolly der beachtenswerthe Unterſchied, daß der letztere vorzugsweiſe als Praktiker für dieſelbe eintrat, während der erſtere insbeſondere als Tonſetzer, mithin gewiſſermaßen auf theoretiſchem Wege virtuoſe Zwecke verfolgte. Und noch Eines iſt zu berückſichtigen: Locatelli gewann erſt ſpät und nur ausnahmsweiſe Einfluß, Lolli dagegen — wir weiſen hier nur auf Jarnowick, Woldemar, Alexander Boucher, Scheller und Durand hin — fand ſofort Nachahmer. Im Allgemeinen zwar ſtand das Violinſpiel bei ſeinem Auftreten noch weſentlich unter der Botmäßigkeit der Corelli-Tartini'ſchen Kunſt, deren Zielpunkt nichts weniger als das Virtuoſenthum, ſondern vielmehr ein gediegenes, durch Weſen und Bedeutung der Kirche beeinflußtes

Digitized by Google

Muſikerthum war. Allein ſchon machten ſich gegen Mitte des 18. Jahrhunderts hier und da Anzeichen eines andern Geiſtes bemerkbar, jenes Geiſtes, welcher, von den idealen Forderungen der Kunſt ſich entfernend, mit Hingebung für äußere Effekte und perſönliche Erfolge arbeitet. Eine derartige, unverkennbar auf virtuoſe Gelüſte hindeutende Tendenz offenbart bereits Giardini's übel belohnte Sucht [1], in den Arienritornellen der Opern als Improviſator und Soloſpieler glänzen zu wollen. Ein ähnliches Beiſpiel zeigt der Engländer Matthieu Dubourg [2], ein Schüler Geminiani's, welcher, wie hier vorgreifend mitgetheilt ſei, in einer Arie Händel's eine ſo maßloſe Cadenz einlegte, daß der ungeduldig gewordene Componiſt ſich am Schluſſe derſelben zu dem ſarkaſtiſchen Zuruf: „Willkommen zu Hauſe Herr Dubourg" veranlaßt fand.

In der Kirche freilich, welche früher hauptſächlich der Schauplatz für das öffentliche Wirken der Solovioliniſten geweſen war, fanden derartige Beſtrebungen, wo ſie auch immer zu Tage treten mochten, keinen günſtigen Boden. Hier beherrſchten, wenigſtens vor der Hand, die tonangebenden Meiſter einer klaſſiſchen Richtung nicht allein das Terrain, ſondern es fehlte auch an allen offenen Kundgebungen der zur Andacht verſammelten Menge, an jenen Beifallsbezeigungen nämlich, welche ſo leicht geeignet ſind, die Künſtlereitelkeit herauszufordern und in ihren Extravaganzen zu beſtärken. Begünſtigender wirkte in dieſer Hinſicht ſchon das Theater, deſſen Scene indeſſen immer ein nicht völlig zu überwindendes Gegengewicht zu den etwaigen Übergriffen der Inſtrumentalmuſik bildete. Als aber gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts in Paris und London Inſtitute zur ausſchließlichen Pflege der Tonkunſt entſtanden, als ſich dort den Sängern und Soloſpielern Concertſäle eröffneten, in welchen die Stimme des Publikums nicht nur unbehindert erſcholl, ſondern auch zu einer bedenklichen Macht wurde, da wucherte die Schmarotzerpflanze des Virtuoſenthums, für deren ſüßes Gift ſelbſt ein Viotti hinſichtlich ſeiner Beziehungen zum Publikum, nicht ganz unempfänglich blieb, ſchnell empor.

1) Vergl. S. 147.

2) S. denſelben im Abſchnitte über Englands Violinſpieler.

Digitized by Google

So lassen sich denn bald nach Mitte des vorigen Jahrhunderts zwei neben einander hergehende, streng gesonderte Richtungen des Violinspiels erkennen und bis auf die Neuzeit herab verfolgen. Die eine, im gediegenen Musikerthum wurzelnde — wir nennen sie die musikalisch künstlerische — legt den Accent wesentlich auf geistige Wirkungen, auf den Ausdruck eines Kunstideals; die andere hingegen, die virtuose, erhebt das Mittel — die Technik — zum letzten Kunstzweck und ist vorzugsweise bestrebt, durch das Raffinement äußerer, die Sinne blendender Effektmittel um die Gunst des Publikums zu buhlen und persönliche Erfolge zu erringen. Diese Kennzeichen charakterisirten das Virtuosenthum sogleich bei seinem Entstehen. Unersättliche Ruhmes- und Beifallsbegierde waren damals wie auch später die Losungsworte für das Gros der ausübenden Künstler: ja es wurde sogar, wie die weitere Darstellung zeigen wird, gebräuchlich, zur Befriedigung persönlicher Eitelkeit und lächerlichen Ehrgeizes förmlich um die Palme des Vorranges Angesichts des Publikums zu streiten, einander in öffentlichen Wettkämpfen zu überbieten. Die inzwischen ansehnlich erweiterte Technik des Violinspiels bot dazu in der ausgedehnteren Anwendung der Flageolettöne, des Staccato's, der Terzen- und Octavengänge, sowie in der rücksichtsloseren Benutzung der höheren Griffbrettlagen zahlreiche verführerische Hilfsmittel. Was hiervon etwa nicht im Verlaufe des vorgetragenen Musikstückes verwerthet werden konnte, wurde in einer Schlußkadenz (ehedem Capriccio genannt) zur Schau gestellt. Wie aber diese Cadenzen beschaffen waren, darüber giebt Dittersdorf in seiner Lebensbeschreibung Aufschluß. Er sagt dort (S. 47): „Cadenzen waren damals gäng und gäbe, aber blos in der Absicht, damit der Virtuos seine Geschicklichkeit, aus dem Stegreif etwas hervorzubringen, zeigen konnte. Nachher aber kam man davon ab, vermuthlich deswegen, weil durch die Ungeschicklichkeit des Tonkünstlers manchmal das, was er im Concerte selber gut vortrug, bey der Cadenz wieder verhunzt ward. Dagegen aber entstand eine neue Sitte, die ich nur beym Fortepiano und an Männern, wie Mozart, Clementi und andern großen schöpferischen Genies leiden mag, die, um durch das sogenannte Fantasiren ihre schnelle Empfindungskraft zu zeigen, in ein simples Thema

Digitized by Google

übergehen, das ſie alsdann nach allen Regeln der Kunſt einigemal variiren. Da fanden ſich denn aber ſehr bald eine Menge kleiner Männerchen, die das alles, wie die Affen nachmachten, und jetzt iſt die Variir- und Fantaſirſucht ſo allgemein, daß man überall, wo man in Concerten ein Fortepiano anſchlagen hört, gewiß ſein darf, mit verkräuſelten Thematen regalirt zu werden. Und es wird einem nun gar übel, wenn man unbärtige Burſchen Unternehmungen, worauf ſich nur Meiſter einlaſſen ſollten, waghalſen hört, und man möchte davon laufen, wenn man ihre mit Katzenſprüngen und anderem tollen Zeuge angefüllte unreife Hirngeburten mit anſehen muß. Wie ärgerte ich mich, als ich vor einigen Jahren einen Dulon mit ſeiner Flöte hintreten ſah, und ſein Fantaſiren mit anhörte, in welchem er, mit meinem ehrlichen krummbeinigten Hausknecht zu reden, allerhand Schnirkel und Kribrefax herdudelte und mit Variationen — nota bene — ohne irgend ein Accompagnement endigte!" —·

Das Virtuoſenthum iſt einerſeits ebenſo oft verurtheilt als andererſeits mit jubelndem Beifall belohnt worden. Beide Thatſachen ſtehen ſchroff einander gegenüber und laſſen keine Vermittelung zu, da die Gründe ihrer Erſcheinung durchaus entgegengeſetzter Natur ſind. Das beifallſpendende Publikum richtet ſich nach momentanen Eindrücken, nach dem größeren oder geringeren Behagen, welches bei ihm durch eine Leiſtung erregt wird, und es mag ſich immerhin zu Gunſten einer Sache erklären, die ihm Unterhaltung und angenehme Zerſtreuung gewährt, oder auch bewunderndes Staunen ablockt. Allein hiermit iſt weiter nichts erwieſen, als die Exiſtenz eines beifällig Aufgenommenen. Einen ſichern Maßſtab der Beurtheilung ergiebt erſt die ruhige, vom künſtleriſchen Standpunkt aus unternommene objektive Betrachtung. Und hier iſt die unbedingte Verwerfung des Virtuoſenthums als Selbſtzweck geboten. Nicht als ob die ausübende Tonkunſt einer techniſch virtuoſen Durchbildung entrathen könnte. Im Gegentheil, je vollendeter dieſe letztere iſt, deſto reiner und vollkommener wird auch die Wirkung des dargeſtellten Kunſtwerkes ſein. Doch darf das virtuoſe Element aus ſeiner ſecundären Stellung als Diener der Kunſt nicht heraustreten; immer nur ſoll es Mittel zum Zweck ſein. In dieſem Sinne wirkten die hervor-

Digitized by Google

ragenden Meiſter des Violinſpiels — wir erinnern nur an Viotti, Rode, Kreutzer, Spohr — als eigentliche Träger der Entwickelung und des Fortſchrittes; ihre auf uns gekommenen Werke bezeugen es. Sie verſchmähten es, die ihnen zu Gebote ſtehende virtuoſe Technik um ihrer ſelbſt willen auszubeuten, und ordneten ſie vielmehr dem höheren Kunſtzweck unter. Das abſolute Virtuoſenthum, welches umgekehrt verfährt, erſcheint hiernach wie eine Anomalie. Wirklich iſt es in ſeiner Selbſtverherrlichung auch eine Entartung des Muſikerthums, dem es ſchielend zur Seite ſteht. Dieſe Wahrheit kann keineswegs durch den Einwurf entkräftet werden, daß das Virtuoſenthum Antheil an der Entwickelung der Technik hat, zumal dieſer Antheil ſehr relativer Natur iſt. Denn nur bedingungsweiſe waren und ſind die techniſchen Errungenſchaften des Virtuoſenthums für die Kunſt verwerthbar. Im engſten Zuſammenhange hiermit ſteht der Umſtand, daß unter den zahlreichen Vertretern des excluſiven Virtuoſenthums kein einziger eine epochemachende Schule gebildet hat. Dies vermochten nur jene Claſſiker des Violinſpiels, deren künſtleriſche Bildung in dem tüchtigen gediegenen Muſikerthum wurzelt. Sie ſchufen, ausübend und producirend, den Canon des Violinſpiels, auf deſſen unverrückbarer Baſis dieſe Kunſt bis heutigen Tages ruht, während die Repräſentanten des Virtuoſenthums gleich Meteoren, nur wenige, für das Gedeihen der Kunſt bemerkenswerthe Spuren ihrer Thätigkeit hinterließen. Die einſeitige Bevorzugung der Technik hielt ſie fern von jeder künſtleriſchen Vertiefung, und es iſt charakteriſtiſch für die Vertreter dieſer Richtung, daß ſie keine guten Muſiker ſind.

Dieſer Mangel wird vorzugsweiſe und von allen Seiten übereinſtimmend an Lolly hervorgehoben. In Fétis' „Biographie univerſelle“ heißt es geradezu von ihm: „Er war ein ſchlechter Muſiker, der keinen Takt hielt, und dem es ſelbſt ſchwer wurde, in dieſer Beziehung ſeinen eigenen Compoſitionen gerecht zu werden“. Mehr noch zeigte ſich dies bei fremden Compoſitionen. Gerber berichtet: „In England kam er in außerordentliche Verlegenheit, als ihm der Prinz von Wales ein Quartett von Haydn vorlegte. Als er nach mancherlei Entſchuldigungen wie gezwungen wurde, die Partie zu übernehmen, ſo erſtaunte man nicht wenig, als man ſahe, daß er gar

Digitized by Google

nicht fortkommen konnte". Hiermit übereinstimmend sagt sein Biograph in der Allg. musik. Ztg. vom Jahre 1799 (Nr. 37): „Lolly war im engsten Sinne des Worts kein Musiker; weil er nur seine Geige praktisch, aber nie wahre Musik theoretisch studirt hatte. Im Adagio konnte Lolly nicht gefallen. Er überlud es allzusehr mit Verzierungen; auch waren seine Adagio's alle kurz, als wenn er seine Schwäche in diesem Falle gefühlt hätte. Als Ripienist im Orchester war Lolly nicht zu gebrauchen. Er las mit Mühe vom Blatt weg, rupirte das Tempo und mußte seine Verzierungen einschalten".

Daß Lolly als Musiker Alles zu wünschen übrig ließ, geht unzweifelhaft aus seinen Compositionen hervor. Dieselben enthalten meist völlig gedanken- und charakterlose, aus leeren, trivialen Phrasen zusammengesetzte Musikstücke. Man wird ihnen kein Unrecht thun, wenn man sie der Hauptsache nach den unwürdigsten, gesinnungslosesten Produkten der Geigenliteratur des vorigen Jahrhunderts beigesellt. Geschmacklos überladene Passagen, Figuren und Rouladen spielen die Hauptrolle darin; sonst erinnert die Behandlung des Instrumentes in technischer Beziehung sehr entschieden an das moderne Virtuosenthum. Lolly sucht, gewissermaßen mit Locatelli wetteifernd, die äußersten Grenzen der Violine auf, um sein Publikum zu verblüffen. Übrigens waren die urtheilsfähigen Zeitgenossen über die Beschaffenheit seiner Machwerke sehr wohl orientirt. Burney bemerkt, „sein Compositionsstyl sei so bizarr gewesen, daß der größere Theil seiner Zuhörer ihn als Narren betrachtet habe". Sein schon erwähnter Biograph aber berichtet Folgendes: „Als Componist war Lolly gar nichts. Er hatte nicht einmal einen richtigen Begriff von Harmonie; Generalbaß und Theorie waren ihm ganz fremd. Er schrieb seine Ideen und Passagen nieder, ohne sich darum zu bekümmern, ob er aus dem Es moll ohne Vorbereitung ins E dur über und eben auf diese Weise ins Es dur zurück ging (seine gestochenen Arbeiten sind Alle von Anderen umgearbeitet), wenn nur die Passage brillant für sein Spiel war. Nun bat er einen Freund, ihm die Stimmen unterzulegen, mit dem ausdrücklichen Verbot, keine Note der Oberstimme zu verrücken. Das war gewiß eine peinliche Arbeit; daher kam es, daß seine Concerte — vermuthlich absichtlich, immer

Digitized by Google

fehlerhaft ausgeschrieben waren, um auch diese Blöße zu decken; denn das beste Orchester mußte ihn nach dem ersten Ritornell ganz Solo spielen lassen, wenn man nicht ein Katzengeheule hören wollte. Beim zweiten und dritten Tutti und beim Schluß fand man sich, natürlich dem Gehör nach, wieder zusammen. Er tischte daher meist Solosonaten auf, in denen er mehr im Geleise blieb, sich nur selten hören ließ, und seine unsinnigen Übergänge, von denen eben geredet wurde, vermied. Hier ging er aber zu furchtsam zu Werke. Mit aller, sein Instrument und eigenthümliches Spiel erhebender Phantasie und Läufen, oder andern Sätzen, hob er sich selten über die Quinte hinweg, die er zur Abwechselung oft ins Moll übertrug [1]), und trillerte dann monotonisch seine Phantasie fort, die demohngeachtet, seines künstlichen Spieles wegen, auffallend gefielen. Hier war es nun leicht, Trommelbässe unterzulegen, aber freilich keine duettenmäßige Imitationen oder gar canonische oder contrapunktische Sätze für den begleitenden Violoncello, welche des Altvater Benda Violinsonaten für den Kenner verewigen".

Je weniger Geltung Lolly als Musiker und Tonsetzer genoß, desto mehr Aufsehen erregte er als Virtuos im Allegrospiel. Wir geben auch hierüber die Urtheile seiner Zeitgenossen unverkürzt, unter denen Schubart (ges. Schriften Bd. 5, S. 69 ff.) zunächst citirt sei. Nachdem er ihn in seiner excentrischen Ausdrucksweise als den „Shakespeare" unter den Geigern bezeichnet, sagt er: „Er vereinigte die Vollkommenheiten der Tartinischen und Ferrarischen [2]) Schule nicht nur in sich, sondern fand noch einen ganz neuen Weg. Sein Bogenstrich ist unnachahmlich. Man glaubte bisher, geflügelte Passagen ließen sich nur durch einen kurzen Strich ausdrücken; er aber zieht den ganzen Bogen, so lang er ist, die Saiten herunter, und bis er an die Spitze desselben ist, so hat der Hörer schon einen ganzen Hagelsturm von Tönen gehört. Über das besitzt er die Kunst, ganz neue,

---

1) Hier, wie auch schon vorher, wird der Berichterstatter in seinen Mittheilungen unklar. Statt „Quinte" ist wohl „Dominante" zu setzen.

2) Es muß daran erinnert werden, daß Ferrari ein Schüler Tartini's war und nie eine eigene Schule gegründet oder gebildet hat. Dies hat Schubart offenbar nicht gewußt.

Digitized by Google

noch nie gehörte Töne aus seiner Geige zu ziehen. Er ahmet alles bis zur äußersten Täuschung nach, was im Thierreiche einen Ton von sich giebt (Sic!). Seine Geschwindigkeit geht bis zur Zauberei. Er stößt nicht nur Octaven, sondern auch Decimen mit der höchsten Feinheit ab, schlägt den doppelten Triller nicht nur in der Terze, sondern auch in der Sexte; und schwindelt in den höchsten Luftkreis der Töne hinauf, so daß er oft seine Concerte mit einem Ton endigt, der das non plus ultra der Töne zu sein scheint". An einer andern Stelle sagt Schubart: „der größte Virtuos — unter allen mir jemals bekannt gewordenen, der größte war Lolly, der starke unerreichbare Geiger".

Ähnlich urtheilt der schon wiederholt citirte Biograph Lolly's. Er nennt ihn „einen der ersten Violinspieler, die je aus Welschland auf deutschen Boden verpflanzt worden sind. Sein Octavengang auf dem mißlichen Instrumente war so rein, als wenn er auf dem bestgestimmten Clavier abgespielt worden wäre. Die gefährlichsten Sprünge von der Tiefe zur äußersten Höhe waren ihm Kinderspiel, und da wirbelte er in hundert verschiedenen schattirten Passagen herum, als wenn die Geige für *seine* linke Hand erfunden wäre und die rechte entsprach ganz ihrer linken Schwester. Das war nicht die moderne Führung des Bogens, wo man seine Wirkung in abgestutzten, hüpfenden Strichen zu finden glaubt, und den langen, schmelzenden Zug desselben, der der Singstimme ihren Wohlklang ablugt, vernachlässigt; weil die meisten jungen Virtuosen im Voltigiren mehr gethan haben, um sich etwas darauf zu Gute zu thun, dem Großvater über den Kopf hinweg zu springen. Lolly's Vortrag war nicht so. (Ich rede hier lediglich vom Allegro.) Seine Intonation ist nicht zu übertreffen und der Ton, den er der Geige abzulocken wußte, war so unnachahmlich schön, daß man wechselsweise eine Tenor- oder Sopranstimme, eine Hoboe und Flöte zu hören glaubte. Sein Triller blieb sich auch in doppelten (?) Terzen gleich. Claudius der Wandsbecker Bote sagt 1772 über ihn (hier citirt der Berichterstatter aus dem Kopf), lieber Vetter Asmus! wenn er doch den Mann gehört hätte! Sieht er! Der Mann hat 10 Finger an der linken Hand und 5 Bogen in der rechten Hand. — Ich kann es ihm nicht besser be-

Digitized by Google

ſchreiben, als: ſtelle er ſich zwei recht geübte Schlittſchuhläufer vor, die in kräuſelnden Figuren pfeilſchnell um einander herumfliegen".

Die vorſtehenden Mittheilungen zeigen zur Genüge, welches Staunen Lolly's unerhörte Art, die Violine zu behandeln, erregte. Die Keckheit und Neuheit ſeiner Spielart mußte um ſo beſtechender wirken, je weniger man auf eine derartige Erſcheinung vorbereitet war. Und doch behielt man Beſinnung genug, dem Virtuoſen zu Lieb' nicht den wahren künſtleriſchen Standpunkt preiszugeben. Offen bezeichnete man ſeine Achillesferſe und hieß ihn einen „ſchlechten Muſiker". Gewiß, wenn wir auch bei Lolly, den Kaiſer Joſeph II. im Vergleich zu andern Geigern der damaligen Zeit wohl ſehr bezeichnend einen „Faſelhans" nannte [1]), eine eminente Leiſtungsfähigkeit vorausſetzen, ſo kann uns dies im Hinblick auf die Berichte ſeiner Zeitgenoſſen doch nicht von der Annahme abhalten, daß er in der Hauptſache die Violine, das Inſtrument des Geſanges, zu einem Turnapparat für Finger und Bogen herabgewürdigt hatte. Trotz ſeiner vielbewunderten Technik vermochte er nicht einmal ein Adagio vorzutragen, und als er einſt gebeten wurde, ein ſolches zu ſpielen, ſchlug er es lachend mit den Worten ab: „Ich muß Ihnen ſagen, daß ich aus Bergamo gebürtig bin. In Bergamo ſind wir alle geborene Narren und ich bin einer von den vornehmſten daraus" [2]). Iſt es nicht wahrhaft tragikomiſch, zu ſehen, wie der Mann, bemüht durch Selbſtironie ſeine künſtleriſche Blöße zu decken, ſich ſein eigenes Urtheil ſprach?

Lolly's äußere Exiſtenz war ganz ſeiner virtuoſen Richtung entſprechend. Er führte, wie uns berichtet wird, ein unſtätes, diſſolutes Leben, fröhnte der Leidenſchaft fürs Spiel, brachte Cytheren übertriebene Opfer und gab ſich leichtſinniger Verſchwendung hin. Die letztere Eigenſchaft äußerte ſich namentlich auch durch den mit Schmuckſachen getriebenen Luxus. Zudem durften Livréebediente und eigene Equipage nicht fehlen. Übrigens wird er als ein ſchöner Mann von angenehmem Weſen und geſelliger Tournure geſchildert. Dittersdorf, dem er perſönlich bekannt war, nennt ihn ſogar einen vollkommenen,

---

1) S. Dittersdorf's Selbſtbiographie.
2) S. Gerber's Tonkünſtlerlexicon.

Digitized by Google

im Umgange beſcheidenen, artigen und jovialen Weltmann. Zu ſeinen Gunſten ſpricht jedenfalls die ihm nachgerühmte Eigenſchaft, daß er anderen Künſtlern volle Gerechtigkeit widerfahren ließ.

Über Lolly's Bildungsgang ſind keine Nachrichten vorhanden. Man kennt nicht einmal mit Beſtimmtheit ſein Geburtsjahr, welches zwiſchen 1728 und 1733 ſchwankt, und nimmt an, daß er ſein eigener Lehrmeiſter auf der Violine geweſen ſei. 1762 trat er in die Dienſte des Herzogs von Württemberg, bei dem er mit Nardini gleichzeitig als Sologeiger engagirt war. Gegen Ende 1773 begab er ſich nach Petersburg, wurde angeblich der Günſtling Katharina's II., zog aber 1778 ſchon wieder nach Süden. Im folgenden Jahre erſchien er in Paris und trat mit großem Erfolg im Concert spirituel auf; 1785 wandte er ſich nach London. Hier verſchwand er plötzlich, um in Italien wieder aufzutauchen. Dann trat er 1791 wieder in Berlin, 1793 in Palermo, 1794 in Wien und 1796 in Neapel auf. In Sicilien fand er 1802 ſein Ende.

Lolly hinterließ der muſikaliſchen Welt zwei Schüler, Woldemar und Jarnowick, die, wie Fétis meint, kaum geringere Narren waren als ihr Lehrer. Über den zweiten derſelben mögen hier im Anſchluß an Lolly ſogleich die nothwendigen Mittheilungen erfolgen, da ſeine Einordnung an anderer Stelle wegen zweifelhafter Nationalität unmöglich erſcheint.

Jean Mane Jarnowick (auch Giornovichi, Cernovicki oder Garnowick) wurde nach einer von ihm ſelbſt im Regiſter der Berliner Großloge 1780 gemachten Notiz zu Palermo 1745 geboren. Soweit wir über ſein Thun und Treiben unterrichtet ſind, erſcheint er als ein würdiger Zögling Lolly's, deſſen virtuoſe Richtung auch auf ihn überging. Seinem Spiel wird große Reinheit und Sauberkeit ſo wie geſchmackvolle Zierlichkeit nachgerühmt; doch mangelte ihm (nach Fétis) Tonfülle und Breite des Spiels. Im Widerſpruch hiermit ſteht Dittersdorf's Urtheil (Selbſtbiographie S. 233), welches beſagt, daß Jarnowick „einen ſchönen Ton aus dem Inſtrument zog, vortrefflich im Adagio ſang, und — trotz gewiſſer Minauderien mit einem Wort: für die Kunſt und das Herz ſpielte". In der von Reichardt herausgegebenen Berliner muſik. Ztg. Jahrg. 1 S. 4 findet ſich folgende

Digitized by Google

Charakteriſtik Jarnowick's: „Er hatte einen vollkommen reinen und klaren, wiewohl nicht ſtarken Ton, eine ganz reine Intonation und große Leichtigkeit im Bogen und in ſeinem ganzen Vortrage. Die vollkommene Aiſance, mit der er alles, was er ſpielte, vortrug, ſetzte auch den Zuhörer in die angenehmſte Stimmung. Freilich hatte er die Klugheit nichts zu unternehmen, deſſen er nicht völlig gewiß war, und nur ſeine eigenen ziemlich einförmigen Compoſitionen vorzutragen. Gegen die größten der neueren Violiniſten gehalten ſpielte er überhaupt keine großen Schwierigkeiten. Der Vortrag ſeines Adagios war, wenngleich angenehm, doch meiſtens kalt und ohne weitere Bedeutung; auch dieſes ſchien er an ſich ſelbſt zu kennen, und man hörte ihn faſt nie ein ganz ausgeführtes Adagio ſpielen; lieber wählte er die Form der Romanze, die er naiv und ſprechend vortrug. Er war beſonders merkwürdig darin, wie ein Virtuoſe ſich, ſelbſt gegen ſeinen Charakter, einen beſtimmten Kunſtcharakter zu ſeiner Virtuoſität vorſetzen und durchführen, auch durch beſtändiges Streben nach der Vervollkommnung und Erhaltung des einmal angenommenen Charakters, ſich bis ans Ende gleichmäßig intereſſant erhalten kann ..... Es wäre dem Verſtorbenen und ſeinen Freunden, die viel Verdruß an ihm erlebten, zu wünſchen geweſen, daß er dieſelbe Harmonie in ſeinem Charakter und ſeiner Lebensweiſe gehabt hätte. Er war aber von ſehr heftiger, faſt wüthender Gemüthsart, und dergeſtalt dem Spiel und andern heftigen Leidenſchaften ergeben, daß er von alle dem Glück, welches er in Paris und London, in Italien, Deutſchland, Rußland und Polen erlebte, wenig wahren Gewinn und nie ruhigen Genuß gehabt hat". Gegen 1770 trat er im Pariſer Concert spirituel auf, ohne jedoch ſogleich Beifall zu finden, der ihm erſt zu Theil wurde, als er mit einem Concert eigener Compoſition auftrat. Ja das Publikum fand an dieſer und ſeinem Spiel ſo großes Gefallen, daß er eine Reihe von Jahren hindurch in ſeltenem Maße der Liebling desſelben wurde. Dies mochte ihn übermüthig machen und ſeinem Hang zu extravaganter Lebensweiſe, zu Spiel und Ausſchweifungen mannichfacher Art bedenklichen Vorſchub leiſten. Er trieb es endlich ſo weit, daß er wegen eigenthümlicher, nicht näher aufgehellter Umſtände, bei denen ſeine Ehre gefährdet war, im Jahre 1779 Paris plötzlich ver-

Digitized by Google

laſſen mußte. Er wandte ſich nach Berlin, fand in der Capelle des muſikliebenden Prinzen Friedrich Wilhelm, dem Nachfolger Friedrich des Großen Engagement, ſah ſich indeſſen auch hier genöthigt collegialiſcher Streitigkeiten halber 1783 das Feld zu räumen. Eine größere Kunſtreiſe, auf der er Wien, Warſchau, Petersburg und Stockholm beſuchte, führte ihn endlich 1792 nach London. Hier wurde er vom Glück begünſtigt, doch nur, bis Viotti von Paris eintraf. In eitler Selbſtüberſchätzung forderte er den italieniſchen Meiſter bei der erſten Begegnung nach Art eines Charlatans zu einem Geigenwettkampf mit dieſen Worten heraus: „Il y a long temps, que je vous en veux; vidons la querelle, apportons nos violons, et voyons enfin qui de nous deux sera César ou Pompée.“ Viotti ſtellte ihn durch ſeine Leiſtungen in Schatten und überließ ihn dem Spott ſeiner Gegner. Die erlittene Niederlage ſuchte er durch folgende, ſeiner Herausforderung ganz ebenbürtige Äußerung zu paralyſiren: „Ma foi, mon cher Viotti, il faut avouer qu'il n'y a que nous deux qui sachions jouer du violon“. Jarnowick's anmaßendes Weſen nöthigte ihn auch London 1796 zu verlaſſen. Er lebte dann einige Jahre in Hamburg. Sein Virtuoſenmetier vernachläſſigte er von da ab mehr und mehr; er vertauſchte die Violine mit dem Billard, auf dem er Meiſter war und von deſſen Erträgniſſen er dann auch hauptſächlich lebte. 1802 machte er ſich indeſſen wieder auf die Wanderſchaft nach Petersburg; dort erging es ihm aber mit Rode wie in London mit Viotti. Wie es ſcheint, mußte ihm das Billardſpiel auch diesmal Erſatz leiſten, denn er ſtarb in der ruſſiſchen Hauptſtadt mit dem Queue in der Hand am 21. November 1804. Nach Fétis' Angabe veröffentlichte Jarnowick von ſeinen Compoſitionen 15 Concerte, 3 Streichquartette, Violinduetten, Sonaten für Violine und Baß und einige Symphonien. Sie ſind ſämmtlich längſt verſchollen und für die Gegenwart auch wohl völlig ungenießbar geworden.

Ein Schüler Jarnowick's war Johann Bliesener. Das Nähere über dieſen findet ſich im nächſten Abſchnitt.

II. Deutschland.

Unter den Ländern, welche sich dem Vortritt Italiens in Betreff des Violinspiels und der Violincomposition anschlossen, nahm Deutschland die erste Stelle ein, obwohl die gesammten Zustände des Reichs derartigen Bestrebungen nichts weniger als günstig waren. Als die neue Kunst im Mutterlande ihre ersten Lebenszeichen von sich gab, als sie dann, aus unscheinbaren Anfängen sich herausarbeitend, eine fachgemäße Förderung fand, duldete das deutsche Volk unter den unheilvollen Schrecknissen des dreißigjährigen Krieges, jenes blutigen Dramas, welches die reiche Culturblüthe des Reformationszeitalters erbarmungslos vernichtete. Aber der deutsche Geist war nur betäubt, nicht getödtet. Kaum hatten die furchtbaren Stürme des Religionskrieges ihr Ende erreicht, so keimte trotz der tiefen Wunden, an denen Deutschlands Völker darniederlagen, neues Leben aus den Trümmern des Zerstörungskampfes hervor. Wohl war dies Leben zunächst nicht das volle, nationale, sondern ein vielfach erborgtes, mit fremden Elementen durchsetztes. Aber konnte es nach der gräuelvollen Katastrophe anders sein? Mußte nicht das tief erschöpfte, an seinem Lebensnerv getroffene Deutschland, um sich emporraffen zu können, zu fremder Hilfe seine Zuflucht nehmen, gleichwie ein durch schwere Krankheit Entkräfteter unwillkürlich zum stützenden Stabe greift, um sich aufzurichten und wieder gehen zu lernen? Mag man diese traurige Nothwendigkeit beklagen, aber auch nicht verkennen, daß dem deutschen Volke ein ergiebiger Bildungsstoff von außen her zugeführt wurde, den es nicht blindlings und gedankenlos in sich aufnahm, sondern vermöge seines universell gearteten Sinnes dem nationalen Wesen in glücklichster Weise assimilirte, ohne dabei an seiner geistigen Eigenthümlichkeit einzubüßen. Nirgend bewahrheitete sich dies zunächst so glänzend, als im Bereiche der schaffenden Tonkunst. Wenige Decennien schon nach dem mörderischen, Gut und Blut aufzehrenden Kriege, während dessen Meister Heinrich Schütz das Panier der heimischen Tonkunst aufrecht erhalten hatte, erstand der deutschen Nation, pro-

phetisch das musikalische Wort Gottes verkündend, Joh. Seb. Bach. Und wenn man diesen, von italienischem Tonleben nur mittelbar berührten Meister hier nicht gelten lassen will, so nennen wir seinen großen Zeitgenossen Händel, der trotz nachhaltiger Beeinflussung Italiens den musikalischen Genius Deutschlands verherrlichte, und dem sich bald darauf in gleichartiger Weise Gluck und Mozart als ebenbürtige Repräsentanten echt deutscher Kunst anreihten.

Dieselbe Erscheinung ist in Betreff des Violinspiels wahrzunehmen. Die Herrschaft der Italiener war nicht nur eine natürliche und nothwendige Folge ihrer unbestrittenen Überlegenheit in diesem Kunstgebiete, gleich wie im Gesange, sondern auch des bedeutenden Vorsprunges, den sie, völlig unbehelligt durch die langwierigen Kriegsnöthe Deutschlands, inzwischen hatten gewinnen können. Schon zu Ende des 17. Jahrhunderts konnten sie in Corelli der musikalischen Welt einen mustergiltigen Meister als Vorbild hinstellen. Und selbst die in den Anfang desselben Jahrhunderts fallenden Bestrebungen des deutschen Violinspiels müssen zum Theil, wie sich weiterhin zeigen wird, als eine Folge italienischen Einflusses aufgefaßt werden, wenn auch nicht zu bezweifeln ist, daß es gleichzeitig begabte deutsche Geiger gab, die hiervon unberührt blieben, und auf eigenen Füßen standen. Dies dürfen wir, auch ohne bestimmte Namen zum Beweise anführen zu können, mit Recht aus der selbstständigen musikalischen Thätigkeit Deutschlands im 15. und 16. Jahrhundert folgern.

Die Anfänge deutschen Instrumentenspieles wurzeln, wie diejenigen aller abendländischen Völker, in dem fahrenden Musikantenthum des Mittelalters, welches einen wesentlichen Bestandtheil der sogenannten, aus Gauklern, Taschenspielern, Sängern, Possenreißern u. dergl. mehr bestehenden „Spielleute",[1] „varende Lüte") bildete. Diese, wenigstens in Deutschland, mit dem Makel der Ehrlosigkeit behaftete Menschenklasse zog im Lande umher, für sich und die Ihrigen die nothwendigen Subsistenzmittel suchend, indem sie auf mannichfaltigste Weise für Unterhaltung und Erheiterung der Stadt- und Dorfbewohner sorgte. Nicht immer und überall wohlgelitten, fanden

1) Mittellat. joculatores, provenz. joglares, span. juglares, franz. ménétriers, engl. ministrels.

Digitized by Google

die Fahrenden doch auch wieder Gönner und Beschützer. Unter diesen ist Kaiser Karl IV. zu nennen, der sie in seiner Umgebung litt, 1355 mit einem Wappen beschenkte, und sogar eines ihrer Mitglieder, „Johannes der Fiedler" geheißen, zum „Rex omnium histrionum" ernannte.

Sei es nun, daß derartige, von hoher Stelle aus gewährte Vergünstigungen die vielfach mit gutem Grunde im Publikum gehegten verächtlichen Gesinnungen gegen die „Spielleute" milderten, und eine allmäliche Annäherung derselben an das Bürgerthum der Städte vermitteln halfen, oder daß Manche derselben, des unstäten, vagabondirenden Lebens müde, eine ruhige bürgerliche Existenz zu gewinnen trachteten, — thatsächlich machten sich vom 13. Jahrhundert ab musikkundige Mitglieder derartiger umherstreifender Gesellschaften hier und dort seßhaft. Da nun auch, zumal in größeren Städten, das Bedürfniß nach ständigen, gewerbsmäßig musicirenden Leuten für öffentliche und private Anlässe aller Art immer fühlbarer wurde, so traten dieselben nach und nach unter Verleihung von Privilegien, die ihnen gewisse Rechte und Pflichten auferlegten, zu zunftartigen „Brüderschaften" zusammen.[1] Eine solche Genossenschaft hatte sich in Wien schon 1288 unter dem Namen der „St. Nicolaibrüderschaft" constituirt, welche den Anstoß zu weiteren gleichartigen Verbindungen gab. Aber auch für größere Länderdistricte kamen bald ähnliche Einrichtungen zu Stande, nachdem man das fahrende Musikantenthum gesetzlichen Bestimmungen unterworfen hatte, wie dies beispielsweise im Elsaß der Fall war. Dort besaßen die Herren von Rappoltzstein das Oberhoheitsrecht über die, weiterhin gleichfalls zu einer „Brüderschaft" vereinigten Spielleute, an deren Spitze ein die herrschaftlichen Rechte wahrender und Ordnung haltender „Pfeiferkönig" stand.

Dieser deutsche Pfeiferkönig hatte einen verwandtschaftlichen Zug mit dem französischen „roi des ménétriers", später „roi des violons" gemein. Doch aber ist die Geschichte beider, den nationalen Verhältnissen gemäß, eine verschiedenartige. Der Pfeiferkönig hatte

1) Näheres über dieselben, sowie über die fahrenden Leute findet sich in meiner „Geschichte der Instrumentalmusik" im 16. Jahrh." (Berlin bei Guttentag, 1878.

Digitized by Google

darüber zu wachen, daß in dem ihm untergebenen District Niemand irgendwie erwerbsmäßig musiciren durfte, wenn er nicht der Brüderschaft angehörte, während der roi des violons außerdem Machtbefugnisse erstrebte und zeitweilig auch ausübte, die weit über die Gerechtsame des ersteren hinausgingen, wie sich aus dem folgenden Abschnitt ergeben wird.

Für den Pfeiferkönig war ein solches Gebahren schon deshalb unmöglich, weil jede von ihm etwa beabsichtigte Erweiterung seiner Prärogative ein unübersteigliches Hinderniß an den vielen kunstliebenden deutschen Höfen gefunden hätte. Diese ordneten ihre musikalischen Bedürfnisse durchaus unabhängig von den „Brüderschaften" sowohl, wie auch von den späteren für die Pflege des Instrumentenspieles hochwichtigen „Stadtpfeifereien". Außer den in ihren Hofcapellen vereinigten besten einheimischen Kräften ließen sie nach Belieben und Bedürfniß auch fremde, namentlich aber italienische Musiker kommen, wodurch sie sich das Verdienst erwarben, der deutschen Tonkunst einen neuen, anregenden Bildungsstoff zuzuführen.

Unter den Höfen, welche in dieser Beziehung tonangebend vorangingen, stand in erster Reihe der churſächsische. Wir erinnern an den Mantuaner Violinisten Carlo Farina, durch dessen Berufung nach Dresden sogleich einer der ersten namhaften Vertreter des italienischen Violinspiels ins Herz der deutschen Lande verpflanzt wurde. Er wirkte am kurfürstlich sächsischen Hofe seit 1626. Um diese Zeit verlautet noch nichts von deutschen Violinmeistern. Erst von Mitte des 17. Jahrhunderts ab werden uns einige derselben genannt, und zwar ist es zunächst ein in Dresden ansässiger Künstler, der unsere Aufmerksamkeit erregt, nämlich Johann Wilhelm Furchheim, „deutscher Concertmeister" bei der kurfürstlichen Capelle, in deren Mitgliederverzeichnis er bereits 1651 aufgeführt ist.[1] Seit 1676 standen die Kirchen- und Tafelmusiken unter seiner Leitung. Gerber führt die Titel folgender zwei Werke von ihm an: I) Auserlesenes Violinen-Exercitium, aus verschiedenen Sonaten, nebst ihren Arien,

1) Fürstenau: Geschichte der Musik und des Theaters am Dresdner Hofe (Dresden, R. Kuntze).

Digitized by Google

Balladen, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Giguen von 5 Partien beſtehend, Dresden 1687, und II) Muſikaliſche Tafelbedienung von 5 Inſtrumenten, als 2 Violinen, 2 Violen, 1 Violon, nebſt dem Generalbaß, Dresden 1674. Beide Werke ſind noch nicht wieder aufgefunden worden.

Größeres Intereſſe als Furchheim bietet uns der Lübecker Violiniſt Thomas Baltzar. Über denſelben möge hier wörtlich Gerber's, aus Hawkin's und Burney's Schriften entnommener Bericht folgen. „Baltzar, geb. zu Lübeck (erſte Hälfte des 17. Jahrh.), war der erſte Virtuoſe auf der Violin, den man in England hörte. Er kam daſelbſt im Jahre 1658 an, und hielt ſich 2 Jahre nach einander zu Oxford auf. Vor ſeiner Ankunft hatte Davis Mell, ein Uhrmacher, als der größte damalige Violiniſt in England, den Beyfall allein für ſich. Und ſelbſt nach Baltzar's Ankunft geſtand man jenem noch mehr Feinheit und eine angenehmere Manier zu, als dieſem. Allein Baltzar beſaß viel mehr Fertigkeit und war ſeines Griffbrets ungleich mehr Herr; indem er ſogar die Lagen veränderte, was vor ihm in England noch unerhört war. Doch reichte ſeine Kunſt auch nicht weiter, als auf den Gebrauch der ſogenannten ganzen Applikatur[1]), um den Umfang des Inſtruments bis zum dreygeſtrichenen d zu erweitern. Demohngeachtet erregte dies ſein Auf- und Niederfahren der Hand auf dem Griffbrete, bey ſeiner erſten Erſcheinung, ein großes Erſtaunen bey den Zuhörern. Dies ging ſo weit, daß D. Wilſon, einer der größten Kenner zu Oxford, der ihn zum erſtenmal ein Concert hatte ſpielen hören, nachher geſtand: er habe Baltzarn nach den Füßen geſehen, ob nicht etwa einer davon ein Pferdefuß ſey? weil ihm deſſen Kunſt übermenſchlich geſchienen habe. Nachdem nun

1) Bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinein wurden die verſchiedenen Lagen Applikaturen in ganze und halbe eingetheilt. Löhlein in ſeiner Violinſchule (1774) erklärt ſich darüber folgendermaßen: „Die halbe Applikatur heiſt es, wenn man den erſten Finger bey einer Note einſetzt, die zwiſchen den Linien ſteht; ſetzt man aber den erſten Finger bey einer Note ein, die auf der Linie ſteht, ſo heiſt dieſes die ganze Applikatur". Joh. Adam Hiller in ſeiner „Anweiſung zum Violinſpielen" verwirft dieſe Art der Lagenbezeichnung als eine ungereimte und bezeichnet die verſchiedenen Poſitionen der Reihe nach mit 1. 2. 3. 4. 5. u. ſ. w., wie es jetzt allgemein üblich iſt.

Digitized by Google

König Carl II. wieder auf den Thron gesetzt worden war, wurde Baltzar zum Haupte der königl. Kammercapelle, oder als Concertmeister angestellt. Allein die Begierde, mit der man ihn in alle Dilettantengesellschaften zog, wo öfters mehr Bachus als Apollo den Vorsitz hatte, gab Gelegenheit, daß er sich endlich selbst dem Trunke ergab, seine Gesundheit vernichtete, und sich so vor der Zeit, im Juli des 1663. Jahres ins Grab brachte. Der 27. Juli war sein Begräbnißtag."

Burney hielt die Violincompositionen Baltzar's in technischer Hinsicht für die schwierigsten jener Zeit. Dies ist bezüglich des doppelgriffigen und akkordischen Spieles richtig, nicht aber in Betreff des Lagenspieles. Hierin war ihm der Italiener Uccellini, dessen 1649 erschienene Violincompositionen Burney wohl nicht gekannt hat, entschieden überlegen. Uccellini führt, wir wir sahen, seine Figuration bis zur sechsten Position hinauf, während Baltzar die dritte Lage nicht übersteigt. Dagegen aber haben die Compositionen des deutschen Künstlers, vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachtet, wiederum eine anmuthendere Beschaffenheit vor den Uccellini'schen voraus. Sie enthalten im Hinblick auf den damaligen, noch so wenig entwickelten Standpunkt der deutschen Instrumentalcomposition schon mancherlei Beachtenswerthes, was für eine ungewöhnliche Begabung, hinsichtlich der Erfindung sowohl, wie auch des Gestaltungsvermögens spricht; um so begreiflicher ist das Aufsehn, welches sie in England erregten.

Baltzar's Compositionen bewegen sich innerhalb des Gebietes der Kammersonate nach dem ursprünglichen Modus: sie bestehen aus Präludien, variirten Tonsätzen und Tänzen, welche in „the Division Violin" zum Abdruck kamen. Das erste Heft dieses Werkes erschien in London 1688 unter dem Titel: „The Division Violin (the first part) containing a choice collection of Divisions for the treble violin to a Ground Bass all fairly engraven on copper plates, being a great benefit and delight to all practitioners on the Violin and on the first that were ever printed of this kind of musik."

Ein zweites Heft von „the division Violin" wurde 1693,

Digitized by Google

gleichfalls in London, veröffentlicht. Aus ihm theilt Burney im 4. Bande seiner Musikgeschichte eine Allemande Baltzar's mit. Eine andere Sammlung Baltzar'scher Compositionen unter dem Titel „Sonatas for a lyra (?) Violin, Viol da Gamba and Bass" soll sich im Besitze Britton's, jenes Londoner Kohlenhändlers befunden haben, der ein eifriger Musikliebhaber war und nähere Beziehungen zu Händel unterhielt. Etwas später als Baltzar, trat

Johann Fischer auf. Geb. Mitte des 17. Jahrhunderts in Schwaben (es ist weder sein Geburtsort noch der Name seines Lehrers bekannt), galt er zu seiner Zeit als ein vorzüglicher Violinvirtuose. Er gehört zu den ersten namhaften Geigern Deutschlands, die auf besondere Wirkungen durch Umstimmung der Saiten bedacht waren. Schon in jungen Jahren kam Fischer nach Paris, wo er bei Lully als Notenschreiber Beschäftigung fand. Die dadurch gewonnene nähere Bekanntschaft mit Lully's Compositionen war von wesentlichem Einfluß auf sein eigenes Schaffen. 1681 wirkte Fischer an der Barfüßerkirche zu Augsburg. Aber schon im folgenden Jahr begab er sich auf Reisen, die ihn durch Deutschland und nach den russischen Ostseeprovinzen führten. Dann trat er 1701 für einige Jahre als Capellmeister in die Dienste des Schweriner Hofes, durchwanderte hierauf Dänemark und Schweden, und kehrte schließlich nach Deutschland zurück, um in Schwedt als markgräflicher Capellmeister zu fungiren. Dort starb er angeblich 1721 im Alter von 70 Jahren. Von seinen Compositionen, bestehend in Solos für die Violine und Viola, Ouverturen, Tänzen und dergl. mehr, scheint nur wenig auf unsere Zeit gekommen zu sein.

Nächst Fischer ist Johann, Jacob Walther (Walter) zu nennen. Geboren 1650 (nach Gerber) in dem Dorfe Witterda bei Erfurt, soll er das Violinspiel von einem Polen, dessen Bedienter er angeblich war, gelernt haben. Walther trat weiterhin als Violinist in kursächsische Dienste, vertauschte aber später diese Stellung mit der eines italienischen Sekretairs am kurmainzischen Hofe. Aus der Zeit seines Dresdener Wirkens ist ein Werk für Violine von ihm vorhanden, welches folgenden Titel führt: „Scherzi da Violino solo, con il Basso Continuo per l'Organo ô Cimbalo, accompagna-

Digitized by Google

bile anche con una Viola ò Leuto, di Giovanni, Giacomo Valther, Primo Violinista di Camera di sua Altezza Elettorale di Sassonia MDCLXXVI". Dieſe „Scherzi" beſtehen aus 12 mit bezifferten Bäſſen verſehenen Violincompoſitionen, welche in bunter Miſchung bald an die Suitenform (Sonata da camera) bald an die Variationenform erinnern. Acht davon ſind ausdrücklich vom Autor mit der Bezeichnung „Sonata" verſehen, was hier einfach mit „Spielſtück" zu überſetzen iſt, da eine beſtimmtere formelle Anordnung, wie bei den Italienern, ſich nicht geltend macht. Die meiſten derſelben enthalten drei bis vier einzelne, großentheils in ein und derſelben Tonart ſtehende Stücke von oft wechſelndem Zeitmaß. Nicht ſelten iſt es bei Walther eine Reihe einzelner, aphoriſtiſcher Tonſätzchen, die das Ganze ausmachen, ähnlich wie in dem „Capriccio stravagante" Farina's. Doch unterſcheiden ſich dieſe Arbeiten ganz weſentlich von den Erzeugniſſen des eben genannten Italieners. Denn nicht nur, daß ſie eine größere Mannichfaltigkeit an Spielarten, in verſchiedenen Figuren (der Umfang derſelben iſt bereits bis g hinaufgerückt), Doppelgriffen, Akkorden und Arpeggio's zeigen, ſie offenbaren auch bereits das Streben nach jener ſubjektiven, individuellen Art des Ausdrucks und der complicirten Geſtaltungsweiſe, die den deutſchen Geiſt überhaupt charakteriſirt. Hierin gründet ſich indeß das Hauptintereſſe an den Walther'ſchen Muſikſtücken, denn in künſtleriſcher Hinſicht ſind ſie völlig unergiebig. Der Satz iſt pedantiſch ſteif, unbeholfen in rhythmiſcher, eckig in modulatoriſcher, ſchwerfällig und unfrei trocken in melodiſcher Hinſicht. Es fehlt mit einem Wort jener Formen- und Schönheitsſinn, welcher ſich, ganz der Eigenart der Italiener entſprechend, in deren gleichzeitigen Compoſitionen nicht verkennen läßt.

Von den übrigen vier Stücken dieſes Walther'ſchen opus ſei nur noch das eine erwähnt, welches die Überſchrift „Imitatione del Cucu" trägt. Der Kukuksruf iſt in der ganzen, aus mehreren Abſchnitten beſtehenden Piece ab und zu eingeflochten. Doch würde man dies keineswegs überall merken, wenn nicht jedesmal das Wort „cucu" gewiſſenhaft hinzugefügt wäre, — ein Seitenſtück zu jenen alten Gemälden, auf welchen den Figuren beſchriebene Zettel aus dem

Digitized by Google

Munde hängen, um Gedanken oder Empfindung derſelben dem Beſchauer klar zu machen.

Vielleicht war der Componiſt ſelbſt nicht von der Wirkung dieſer realiſtiſchen Spielerei befriedigt, denn wir erſehen aus einem zweiten, von ihm vorhandenen Werk, welches 18 Jahre nach den „Scherzi“ während ſeines Mainzer Aufenthaltes gedruckt wurde, daß er erneuerte Anläufe zu einer Kuckuksmuſik unter Mitwirkung anderer Vogelſtimmen verſuchte. Dieſes opus führt wörtlich folgenden Titel: „Hortulus Chelicus. Das iſt Wohl- gepflanzter Violiniſcher Luſt-Garten Darin Allen Kunſt-Begierigen Musicaliſchen Liebhaberen der Weeg zur Vollkommenheit durch curiöſe Stück und annehmliche Varietät / gebahnet / Auch durch Berührung zuweilen zwey / drey / vier Seithen / auff der Violin die lieblichiſte Harmonie erwieſen wird. Durch Johann Jacob Walter / Churfürſtl. Maynziſ. Italiäniſchen Secretario. Maynz / In Verlegung Ludovici Bourgeat, Buchhändlern. 1694“. Obwohl der Autor der „Scherzi“ in dieſem ſogenannten „Luſtgarten“ überall erkennbar iſt, ſo zeigt er ſich, die muſikaliſche Geſtaltung anlangend, hier doch in einem etwas günſtigeren Lichte. Die einzelnen Muſikſtücke gewinnen nicht allein ein beſtimmteres Gepräge im Hinblick auf die Formgebung, ſondern auch in Betreff des Specialausdrucks. Indeß der Componiſt vermag keineswegs ſeine unbeholfene Satzweiſe in melodiſcher, harmoniſcher und rhythmiſcher Beziehung zu verläugnen, und ſo findet ſich in dieſem Sammelwerk, welches aus 28, zum Theil ſuitenartig angelegten Piecen beſteht, eben ſo wenig ein Stück von leidlich befriedigender muſikaliſcher Wirkung, wie in ſeiner früheren Arbeit.

Wie wenig Deutſchland zu Ende des 17. Jahrhunderts in muſikaliſchen Dingen mit Italien zu rivaliſiren vermochte, wird ſehr anſchaulich, wenn man dieſen „Hortulus“ gegen die gleichzeitig geſchaffenen Sonatenwerke Corelli's hält. Hier offenbart ſich durchgebildeter Sinn für plaſtiſche Formgebung, organiſch entwickelte Modulation und normale, geſanglich wirkende Melodik, — dort, mit geringen Ausnahmen, willkürlich ſprunghafte Tonverbindung der leitenden Stimme, ungelenkig ſteife Figuration, unſauberer harmoniſcher Satz und überdies oft jene aphoriſtiſch muſiviſche Geſtaltungsweiſe, die den

Digitized by Google

Verfaſſer der „Scherzi“ charakteriſirt. Dagegen iſt der „Hortulus chelicus“ wiederum an mannichfaltigen Spielarten ungemein reich, welche bei einer Ausdehnung von drei Octaven in der häufig vertretenen Variationenform entwickelt werden. Bemerkenswerth iſt in dieſer Beziehung ein Capriccio, deſſen kurzes Thema, begleitet von der als Basso ostinato gebrauchten C dur-Skala, 49 mal variirt wird. Doch offenbart der Componiſt nicht zugleich einen eigentlichen Kunſtzweck. Man empfängt vielmehr durchaus den Eindruck, als ob es ihm lediglich darauf angekommen ſei, möglichſt viel verſchiedenartige Bewegungen auszuführen. Eine ſo untergeordnete künſtleriſche Thätigkeit erinnert an die unwillkürliche körperliche Motion eines geiſtig noch nicht entwickelten Menſchen, der ſeine Gliedmaßen nur um irgend welcher phyſiſchen Lebensentäußerungen willen auf mannichfaltige Weiſe gebraucht.

Mit beſonderer Vorliebe ſucht Walther ſeinen „Violiniſchen Luſtgarten“, wie ſchon bemerkt, durch Imitation verſchiedener Vogelſtimmen zu beleben. So läßt er den Hahn krähen, die Hennen gackern und die Nachtigall ſchlagen. Den Kukuk producirt er im Verein mit anderem ungenannten gefiederten Volk (Scherzo d'Augelli con il Cucu). Auch giebt er in einer den Beſchluß des Heftes bildenden Serenata ein Quodlibet von „Organo tremolante, Chitarrino, Piva, Trombe e Timpani, Lira tedesca und Harpa smorzata“ — Alles dies, wie ausdrücklich hinzugefügt wird, durch eine Solo-Violine dargeſtellt. Wir finden den Verfaſſer hier völlig, nur mit etwas mehr Gründlichkeit auf dem naiven Standpunkte Farina's, welcher freilich ungefähr ſieben Decennien früher ſein „Capriccio stravagante“ erſcheinen ließ. Offenbar war dieſer Verſuch, wenn auch nicht gerade Vorbild, ſo doch Antrieb für Walther's Unternehmen. Und wenn er auch in techniſcher Behandlung der Violine und beſtimmterem Ausdruck ſeiner Abſichten als Spätergeborener dem Italiener überlegen iſt, ſo zeigt er doch dabei hinſichtlich des ideellen muſikaliſchen Erfindens und Geſtaltens kaum einen Fortſchritt.

Läßt ſich bei Walther einerſeits in der „Serenata“ der Einfluß Farina's wahrnehmen, ſo wird andererſeits das Vorbild eines gleichzeitigen deutſchen Componiſten Namens Biber in dem „Hortulus

Digitized by Google

Chelicus'' erkennbar. Der letztere enthält ein auf einer Geige auszuführendes Violinduett (Gara di due Violini in uno), ein Kunststück, mit welchem Biber in seinem sogleich zu betrachtenden Sonatenwerk bereits 1681, also 13 Jahre vor Walther, die musikalische Welt überraschte.

Franz Heinrich Biber, geboren zu Wartenberg an der böhmischen Grenze, war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Hochfürstl. Salzburgischer Truchseß und Capellmeister. Gerber bemerkt über ihn, daß er „unter die größten Violinisten seiner Zeit gehörte", und meldet weiter: „Er hat sich zweimal vor dem Kaiser Leopold hören lassen, und wurde zum erstenmale mit dem Reichsadel unter dem großen Siegel, und das andermal mit einer schweren goldenen Kette, sammt einem Gnadenpfennige, beschenkt. Auch stand er am bayrischen Hofe in großen Gnaden, indem auch der dasige Churfürst Ferdinand Maria sowohl, als dessen Nachfolger, ein jeder insbesondere, ihn mit einer goldenen Kette beschenkte; so daß er deren drei hatte".

Über Biber's Wirken in Salzburg ist nichts Näheres bekannt. Wir ersehen nur aus den Jahresberichten des Salzburger Museums „Carolino-Augusteum", daß er dort 1698 im 60. Lebensjahre starb. Hiernach müßte er 1638 geboren sein. Von seinen Instrumentalwerken scheint nur eines auf unsere Zeit gekommen zu sein.[1]) Dasselbe enthält acht Violinsonaten mit beziffertem Baß, und sein Titel lautet: Sonatae, Violino solo, Celsissimo, ac Rev^{mo} S. R. I. Principi, ac Dnō Dnō Maximiliano Gandolpho, Ex. S. R. I. Comit. de Küenburg, Archiepiscopo Salisburgensi, S. Sedis apostolicae Legato Nato, Germaniae Primati & Principi ac Domino suo Clementissimo, Dedicatae ab Henrico I. F. Biber, Alt^{me} mem^{tae} Celsitudinis Suae Capellae Vice Magistro. Anno M. DC. LXXXI. Das dem Werke beigegebene Portrait des Componisten trägt folgende Umschrift: „Henricus I. F. Biber, Cels^{mi}

1) Im Salzburger Museum wird die vollständige Partitur (Mscrpt.) eines „Dramma musicale" von Biber aufbewahrt. Der Titel dieses Werks ist: „Chi La Dura La Vince di Henrico Franc. di Bibern, Maestro di Capella della Altezza Giovanni Ernesto Arcivescovo Principe di Salisburgo".

Digitized by Google

ac Reu^mi Principis et Archiepi. Salisburg: Capellae Vice-Magister, aetat: suae XXXVI annorum".

Dieſe Sonaten ſtehen hinſichtlich der Violinbehandlung ungefähr auf einem Niveau mit Walther's Erzeugniſſen, überragen dieſelben aber theilweiſe ohne Frage an muſikaliſchem Gehalt und künſtleriſcher Bedeutung. Selbſt die Geſtaltung iſt, obwohl ſie nicht ſelten gleichfalls ein formelles Suchen und Taſten erkennen läßt, hier und da doch ſchon prägnanter als bei ſeinem ebengenannten Zeitgenoſſen. Einzelne Stücke, wie z. B. die „Paſſacaglie" und „Gavotta" der ſechſten Sonate[1]) erweiſen ſich ſogar als Tonſätze von ſehr beſtimmtem charakteriſtiſchen Gepräge und künſtleriſch ſtimmungsvoller Wirkung. Jedenfalls war Biber ein beſſerer und bedeutenderer Muſiker als Walther; dies zeigt ſich in ſeiner ausdrucksvolleren Melodik, klareren Harmonik und ſchärfer ausgeprägten Rhythmik. Der Grundzug ſeiner Muſik iſt das jener Zeit überhaupt eigene Gravitätiſch-Pathetiſche.

Höchſt bemerkenswerth iſt bei Biber, gleichwie bei Walther das Streben nach individuellem Ausdruck. Charakteriſtiſch für den deutſchen Geiſt erſcheint nicht minder der Umſtand, daß die, einer metamorphotiſchen Gedankenbehandlung vorzugsweiſe günſtige Variationenform mit beſonderer Vorliebe gehandhabt wird: ſie fehlt in keiner einzigen der acht Sonaten. Außerdem ſind auch Tanzformen, wie die Gavotte und Giga, gelegentlich in den Gang der einzelnen Stücke eingeflochten, welche mehrfach mit Orgelpunkten von reicher, doch veralteter Figuration beginnen und ſchließen.

In der achten Sonate macht Biber den Verſuch, einen zweiſtimmigen, contrapunktiſch geführten, auf zwei Syſtemen verzeichneten Satz, gleichſam ein Duett für eine Violine zu ſchreiben, durch welchen Walther offenbar zur Nachahmung angeregt wurde. Indeß kann dieſes für die damalige Zeit gewiß kühne Unternehmen nur als Curio-

---

1) Dieſe Sonate liegt, von Ferd. David mit Clavierbegleitung bearbeitet, in neuer Ausgabe (Breitkopf und Härtel) vor. Die Abweichungen vom Original ſind nicht unerheblich; doch gewährt die Violinſtimme, wenigſtens in den Hauptſätzen, noch immer ein ziemlich klares Bild von Biber's Geſtaltungsweiſe.

Digitized by Google

ſum gelten, da der höchſt bedeutungsloſe Inhalt des ganzen Stückes die Neuerung in keiner Hinſicht rechtfertigt.

Auf eine Beſonderheit Bibers iſt noch hinzuweiſen. Er begnügt ſich nicht mit der üblichen Geigenſtimmung , ſondern verändet dieſelbe zweimal in und .

Derartige Modifikationen der Geigenſtimmung, welche, wie wir ſahen, auch von Johann Fiſcher verſucht wurden, laſſen das Beſtreben erkennen, eine von der gewohnten Wirkung abweichende Klangerzeugung zu gewinnen. Wie ſicher ſie auch erreicht wird, ſo iſt doch dieſes Verfahren ſchon allein im Hinblick auf Intonationsrückſichten, namentlich wenn eine Umſtimmung mitten im Stücke erfolgen ſoll, ſehr bedenklich, da die Saiten ſich bei plötzlich veränderter Spannung vermöge ihrer Elaſticität nur zu leicht ſofort wieder verſtimmen. Wirklich hat auch das Beiſpiel Fiſcher's, Biber's und Anderer nur in vereinzelten Fällen, die freilich bis in die neueſte Zeit hinabreichen, Nachahmung gefunden.

Biber ſowohl, wie auch Walther, müſſen, ihren Compoſitionen nach zu urtheilen, Violinſpieler von großer Gewandtheit geweſen ſein. In dieſer Beziehung konnten ſie ſicherlich mit den gleichzeitigen italieniſchen Geigern rivaliſiren, wenn ſie denſelben in gewiſſen techniſchen Fertigkeiten nicht gar überlegen waren.

Von unbedeutender Beſchaffenheit und ungleich geringerem Intereſſe als Walther's und namentlich Biber's Erzeugniſſe ſind die noch vorhandenen Arbeiten eines vierten deutſchen, im 17. Jahrhundert wirkenden Violiniſten, Namens Johann Paul Weſthoff, der 1656 zu Dresden geboren, daſelbſt eine Zeitlang Kammermuſikus war, und 1705 zu Weimar als herzogl. Kammerſecretair und Muſikus ſtarb. Weſthoff führte nach den über ihn vorliegenden Notizen ein unſtätes, buntbewegtes Leben. Bald war er Sprachlehrer bei den ſächſiſchen Prinzen, bald Kammermuſikus. Dann diente er als „Fähndrich“ in Ungarn gegen die Türken, und war ſpäter auf Reiſen in Italien, Frankreich, England und Holland. Hiernach übernahm

Digitized by Google

er eine Professur der fremden Sprachen an der Hochschule zu Wittenberg, von wo er sich schließlich in die Weimarischen Dienste begab. Seine 1694 in Dresden gedruckten sechs Sonaten sind arm an Erfindung, etüdenhaft monoton, und von dürftiger, ungeschickter Gestaltung, so daß sie im Grunde für den damaligen Stand der deutschen Violinmusik keine weitere Bedeutung haben.

Wenn wir die produktiven Leistungen Baltzar's, Walther's und Biber's in ihrer Totalität betrachten, so gelangen wir zu dem Schluß, daß der von ihnen betretene Weg zu erfolgreichem künstlerischem Schaffen im Bereiche der Sonatenform unmöglich führen konnte. Trotz einzelner glücklicher Griffe, namentlich bei Biber, lassen diese an sich so beachtenswerthen Bestrebungen doch zu sehr eine, auf einheitlich geschlossene Structur und plastische Formgebung bedachte Gestaltungsweise vermissen. Ein weiteres Vorgehen in solcher Richtung hätte offenbar weit eher Willkür und Zerfahrenheit erzeugen müssen, als eine nach bestimmten Gesetzen geordnete und organisch gegliederte Architektonik des Tonsatzes, deren gerade die Musik um so mehr bedarf, je immaterieller und inconsistenter sie ist. Daher war es gut und kunsthistorisch nothwendig, daß die Deutschen sich dem Einflusse der Italiener unterwarfen, welche bereits zu Ende des 17. Jahrhunderts Grundnormen für den Instrumentalsatz, insbesondere aber für die Sonatenform gefunden und festgestellt hatten. Diese, allen complicirteren Gattungen der Instrumentalmusik zu Grunde liegende Form ist es, welche der germanische Kunstgeist weiterhin als Mittel zu wunderwürdigem tondichterischem Schaffen verwerthete: sie ist gleichsam das kostbare Gedankengefäß, in welches Deutschlands Musikheroen die idealen Gebilde ihrer unerschöpflich reichen und machtvollen Phantasie ergossen. Freilich kann dies keineswegs speciell von der deutschen Violinsonate gelten. Sie erhob sich, so lange sie überhaupt cultivirt wurde, im Allgemeinen niemals zu wahrhafter Selbstständigkeit und Bedeutung, sondern verblieb vielmehr im Hinblick auf die italienische Violinsonate wesentlich im reproduktiven Stadium, während die Claviersonate mit und ohne Begleitung nebst ihren Abarten in Deutschland zu höchster Blüthe gelangte. Diese Thatsache ist für den deutschen Geist ebenso bezeichnend, wie der Umstand für die Ita-

Digitized by Google

liener, in der Violinſonate epochemachend geweſen zu ſein. Jede der beiden Nationen eignete ſich mit Vorliebe als Organ für die ſchöpferiſche Thätigkeit dasjenige Inſtrument zu, welches zumeiſt der eigenthümlichen Muſikanlage entſprach. So griff der realiſtiſch geartete, für das ſinnlich ſchöne Tonelement empfänglichere Italiener zur Violine, während der Deutſche in ſeinem Idealſtreben ſich vorzugsweiſe des Claviers bemächtigte. Es wiederholt ſich hier ſomit genau dasſelbe Verhältniß, welches wir bereits in Betreff des Violin- und Clavierbaues beobachteten.

Als in Deutſchland allgemein die italieniſche Violinſonate adoptirt war, trat Tartini auf, deſſen ſchöpferiſche Thätigkeit in dieſem Kunſtzweige unübertroffen, ja ſogar unerreicht blieb. Sein Styl war der herrſchende, ſo lange noch die Specialität der Violinſonate exiſtirte. Konnten nun auch die Deutſchen hierin, ebenſowenig wie die Franzoſen, eine durchaus ſelbſtſtändig hervorragende Bedeutung neben den Italienern erringen, ſo war doch mit Aufnahme und Nachbildung dieſer Gattung nächſt dem formellen Gewinn der unberechenbare Vortheil einer methodiſch ſchönen Geigenbehandlung verbunden, die wohl aus den Compoſitionen Corelli's und ſeiner Nachfolger, keineswegs aber aus Walther's oder Biber's Arbeiten entnommen werden konnte.

Selbſt der große Händel, welcher eine Reihe von noch vorhandenen Violinſonaten und Concerten ſetzte, vermochte in dieſem Genre, die allgemeinen künſtleriſchen Vorzüge ſeines Styls zugegeben, kaum noch etwas von wahrhaft eigenthümlicher und bedeutender Geltung zu ſchaffen, und nur ein Rieſengeiſt wie der Bach'ſche wußte ſich unter den Deutſchen noch mit ſeinen ſechs Violinſonaten (ohne Baß) eine ſelbſtſtändige Poſition zu erobern. Indeß unterſcheiden ſich dieſe Sonaten durchaus von den gleichartigen italieniſchen Erzeugniſſen, zumal aber von denen Tartini's. Dieſer geſtaltet ſeine Gebilde mit eingehendſter Berückſichtigung des Violincharakters, ja man darf in gewiſſem Sinne ſagen, ſeine Sonaten gingen aus dem Weſen der Violine hervor. Daher findet ſich in ſeinen Compoſitionen nichts, was einer echt violingemäßen Darſtellung im Wege ſteht. Dieſe wird aber von Bach, indem er, die Grenzen des Möglichen berüh-

Digitized by Google

rend, wahrhafte Probleme der Violintechnik giebt, nicht ſelten in Frage geſtellt. Seine Sonaten, die namentlich in den polyphon gehaltenen Sätzen den Sieg des Geiſtes über das beſchränkte Material verſinnlichen, ſind keineswegs ſpeciell für die violinſpieleriſche Wirkung gedacht und geſchaffen, ſondern verdanken vielmehr ihr Daſein jener ſpiritualiſtiſch idealen Richtung, die auf unvergleichliche Weiſe ſich mehr oder minder in ſeinen Werken manifeſtirt. Bach's Violinſonaten erweiſen ſich vorzugsweiſe als muſikaliſche Charakterſtücke, über deren hohen künſtleriſchen Werth freilich kein Zweifel beſtehen kann. [1])

Die vorhin erwähnte Einwirkung Italiens auf das muſikaliſche Deutſchland beruhte nicht allein in dem Studium der betreffenden, aus dem Süden eingeführten Compoſitionen, ſondern ebenſoſehr in wechſelſeitiger perſönlicher Berührung. Schon Männer wie Farina, Corelli, Torelli und Vivaldi hielten ſich zeitweilig in Deutſchland auf, und ſicher nicht ohne weſentliche, wenngleich jetzt nicht in jedem Falle mehr ſpeciell nachweisbare Beeinflußung der Kunſtkreiſe, in denen ſie ſich bewegten. Weiterhin ſehen wir dann Tartini, Nardini und andere italieniſche Violinmeiſter wirkſam in Deutſchland.

Aber auch deutſche Violinſpieler begannen frühzeitig nach Italien zu ziehen. Einer der erſten war Nicolaus Adam Strungk, geb. 1640 in Celle, welcher als Violiniſt in den Dienſten des Kurfürſten Ernſt Auguſt von Hannover ſtand.

Strungk war zunächſt Clavierſpieler. Schon in ſeinem zwölften Jahre bekleidete er den Organiſtenpoſten an einer Kirche in Braunſchweig. Später, nachdem er ſich vorwiegend dem Studium der Violine unter Leitung eines gewiſſen Schnittelbach, den Gerber einen der „größten Violiniſten des 17. Jahrhunderts" nennt, gewidmet hatte, trat er als erſter Geiger in die Kapelle des Herzogs von Wolfenbüttel. Dann war er in ſeiner Vaterſtadt thätig, ging von hier als Muſikdirektor an das Hamburger Theater, für welches er auch einige Opern ſetzte, und reiſte weiterhin in Begleitung des Herzogs von Hannover

1) Bemerkenswerth iſt es, daß einige Stücke aus dieſen Sonaten ſich unter den Clavier- und Orgelcompoſitionen des Meiſters wiederfinden. So z. B. die Fuge aus der erſten und mehrere Theile aus der zweiten Violinſonate.

Digitized by Google

einige Jahre lang in Italien. Bei seinem Aufenthalte in Rom besuchte er Corelli. Von diesem befragt, welches Instrument er spiele, antwortete Strungk: das Clavier und ein wenig Geige. Aber, fügte er hinzu, mein größter Wunsch ist, Euch zu hören. Corelli spielte, während Strungk ihm auf dem Clavier accompagnirte.

Nun ergriff dieser die Violine, verstimmte sie gleichsam zum Spaß, und fing an, durch die chromatischen Töne hindurch mit solcher Richtigkeit zu präludiren, daß Corelli, ganz erstaunt, in gebrochenem Deutsch zu ihm sagte: Ich heiße Archangelo (Erzengel), aber man kann Euch wohl heißen Archidiavolo (Erzteufel).[1] —

Bei seiner Rückkehr nach Deutschland erhielt Strungk die Berufung als zweiter Capellmeister in Dresden. 1692 rückte er hier in die erste Capellmeisterstelle, welche er bis zum Jahre 1696 inne hatte. Dann zog er sich nach Leipzig zurück und starb dort den 20. September 1700.

Von Strungk's Violincompositionen wird ein 1691 herausgegebenes, doch schwerlich noch existirendes Werk unter folgendem Titel genannt[2]: Exercices pour le Violon ou la Basse de Viol consistant en Sonates, Chaconnes etc., avec accomp. de deux Violons et basse continue.

Wenn Strungk als fertiger Künstler das italienische Musikleben auf sich wirken ließ, so verdankte Daniel Theophil Treu (auch Fedele genannt), geb. 1695 in Stuttgart, demselben geradezu seine Ausbildung. Er wurde vom Herzog von Württemberg nach Venedig geschickt, um dort unter Vivaldi's Leitung das Violinspiel zu studiren. Vom Jahre 1727 ab stand er dann in Prag den Orchestern mehrerer vornehmer Kunstmäcene vor, ging aber später (1740) in die Dienste des schlesischen Grafen Schaffgotsch nach Hirschberg.

Über die Lebensumstände Treu's finden sich weitläufige, doch für das künstlerische Wirken dieses Mannes völlig unergiebige Mittheilungen in Gerber's altem Tonkünstlerlexikon. Hier sei nur noch erwähnt, daß er als Tonsetzer sich hauptsächlich der Bühne widmete.

Ein anderer gleichzeitiger deutscher Violinspieler von Bedeu-

1. Allgem. mus. Ztg. vom Jahre 1811, Nr. 25.
2. Bei Fétis.

Digitized by Google

tung, deſſen muſikaliſche Richtung durch italieniſche Einflüſſe beſtimmt wurde, war Johann Adam Birckenſtock, geb. 19. Februar 1687 zu Alsfeld im Darmſtädtiſchen. Sein Vater erhielt 1700 einen Ruf als Architekt nach Caſſel, wo Ruggiero Fedeli Hofcapellmeiſter war. Der regierende Landgraf, alsbald auf das Talent des jungen Birckenſtock aufmerkſam gemacht, ließ ihm die Vergünſtigung eines fünfjährigen Muſikunterrichtes unter Leitung des genannten italieniſchen Künſtlers zu Theil werden. Die Fürſorge des Landesherren für ſeinen Schützling ging aber noch weiter: er ſchickte ihn zu fortgeſetzter Ausbildung im Violinſpiel auf ein Jahr zu Volumier nach Berlin, hierauf für einen gleichen Zeitraum zu Fiorelli (nicht zu verwechſeln mit dem ſpäteren Geigenmeiſter Fiorillo) nach Bayreuth, und ſchließlich auch noch nach Paris, wo er bei einem Violiniſten Namens de Val ein und ein halbes Jahr ſtudirte. Bei ſeiner 1709 erfolgten Rückkehr aus der franzöſiſchen Hauptſtadt wurde er ſogleich in der Caſſeler Capelle angeſtellt, welcher er von 1721 ab als erſter Violiniſt angehörte. Im folgenden Jahre begab er ſich für einige Monate nach Amſterdam. Sein dortiger Aufenthalt, während deſſen er 12 Violinſonaten mit Baß als op. 1 erſcheinen ließ, hätte ihn beinahe nach Liſſabon geführt. Der König von Portugal ſuchte nämlich für ſeine Capelle einen tüchtigen Concertmeiſter, weshalb in Amſterdam ein Concurrenzſpiel veranſtaltet wurde. Birckenſtock betheiligte ſich an demſelben und errang den Preis vor allen andern Geigern. Doch konnte er ſich nicht dazu entſchließen, ſeinen hohen Gönner, dem er die künſtleriſche Ausbildung verdankte, zu verlaſſen. So kehrte er denn nach Caſſel zurück, und als Anerkennung dafür erfolgte 1725 ſeine Beförderung zum Hofconcertmeiſter. Doch blieb er nur 5 Jahre in dieſer Stellung. Denn als der Landgraf 1730 ſtarb, übernahm er die Leitung der herzogl. Kapelle zu Eiſenach. Hier wirkte er bis zu ſeinem Tode, welcher ſchon nach drei Jahren, am 26. Februar 1733 erfolgte.

Daß Birckenſtock trotz ſeiner nahen Beziehung zu franzöſiſchen Violinmeiſtern die durch Fedeli und Fiorelli empfangenen Eindrücke des italieniſchen Muſikgeiſtes nicht abgeſtreift, ſondern vielmehr ſeinem Weſen aſſimilirt hatte, beweiſen unwiderleglich ſeine Violin-

Digitized by Google

ſonaten, welche unverkennbar nach dem Vorbilde Corelli's geſchaffen ſind. Ein beſonderes Intereſſe gewähren ſie dadurch, daß ſie der formellen Anordnung nach zu den früheſten wirklichen Sonaten gehören, welche von Deutſchland ausgingen. Ihr muſikaliſcher Gehalt iſt nicht bedeutſam und nur von mittlerer Güte. Birckenſtock veröffentlichte noch ein zweites Sonatenwerk und außerdem 12 Concerte.

Wie entſchieden aber auch ohne perſönliche Berührung das Beiſpiel Italiens ſeit dem Beginn des 18. Jahrhunderts auf Deutſchland wirkte, zeigt der berühmte, am 14. März 1681 in Magdeburg geborene Hamburger Muſikdirektor Georg Philipp Telemann, unter deſſen zahlreichen Compoſitionen ſich „Corelliſche Nachahmungen mit zwei Violinen und Generalbaß" finden, obwohl gerade von ihm gemeldet wird, daß er ſich nach dem franzöſiſchen Styl gebildet habe, welcher im Gegenſatz zu dem damals ernſteren, gediegeneren Weſen der italieniſchen Muſik das rhythmiſch belebte, elegante Genre repräſentirte. Für ſeine Violinſonaten und Concerte war Telemann zur Hauptſache aber jedenfalls auf das Vorbild der gleichzeitigen italieniſchen Meiſter hingewieſen. Dieſe Compoſitionen erwecken irgend einen tieferen Antheil nicht. Ihr Hauptvorzug gründet ſich auf die formelle Gewandtheit, welche Telemann wohl zumeiſt einer durch maſſenhafte Production erworbenen Routine verdankte. Um einen Vorwand zum muſikaliſchen Schaffen mochte er nie verlegen geweſen ſein. Hat der fleißige und um ſeine Zeit ſicher auch ſehr verdiente Mann unter anderem doch ſogar „Melodiſche Frühſtunden beym Pyrmonter Waſſer", und zwar in Rückſicht auf „drei Cur-Wochen", ſo wie „Moraliſche Cantaten" und einen „Luſtigen Miſchmaſch für Violine oder Flöte, nebſt Generalbaß" componiren müſſen!

Telemann's Inſtrumentalmuſik iſt bei aller Reſpectabilität durchweg von einer ſeltenen Sterilität und Trockenheit. Man könnte ihren Autor vergleichsweiſe den deutſchen Vivaldi nennen, obſchon dieſer in quantitativer Hinſicht des Producirens weit hinter Telemann zurückſteht: er ſoll zuletzt ſelbſt nicht mehr gewußt haben, wiewiel und was er geſchrieben. Freilich hat keine Note davon den Componiſten überlebt. Telemann bekleidete ſeit 1708 das Amt eines fürſtl. Eiſenachſchen Concertmeiſters. Er widmete ſich in dieſer Stellung mit

Digitized by Google

großem Eifer dem Violinſpiel, wie man aus einer höchſt originellen Mittheilung in Mattheſon's „Ehrenpforte" entnehmen kann, wo es S. 361 heißt: „Er (Telemann) ſey, ſo oft er mit Hebenſtreiten ein Doppelconcert auf der Violine zu ſpielen gehabt habe, genöthigt geweſen: um ihm einigermaßen an Stärke gleich zu kommen, ſich etliche Tage vorher, mit der Geige in der Hand, mit aufgeſtreiftem Hemde am linken Arm, und mit ſtärkenden Beſchmierungen der Nerven, einzuſperren und ſich auf dieſe Art zu dieſen Kämpfen vorzubereiten".

Hebenſtreit, der Erfinder eines hackebrettartigen Inſtruments, Pantaleon genannt, von deſſen Compoſition dieſe ſogenannten „Doppelconcerte" nach Gerber's Angabe waren, wirkte zu jener Zeit gleichfalls in Eiſenach als Capelldirektor und Hoftanzmeiſter, nachdem er ſchon zu Ende des 17. Jahrhunderts in Leipzig Tanzmeiſter geweſen. Infolge ſeiner Berufung nach Dresden als Kammermuſikus (1708) trat Telemann in die von ihm bisher bekleidete Eiſenacher Capellmeiſterſtelle, welche er indeß 1721 mit der Function eines Muſikdirektors in Hamburg vertauſchte. Hier wirkte er bis zu ſeinem, d. 25. Juni 1767 erfolgten Tode. —

Wir haben vorſtehend das Material zuſammengeſtellt, welches über die deutſchen Violiniſten von Mitte des 17. bis ins 18. Jahrhundert hinein vorhanden iſt. Weiterhin wird eine größere Verbreitung des kunſtgemäßen Violinſpiels auch in Deutſchland bemerkbar, doch auf andere Weiſe, wie in Italien. Zunächſt ſorgte dafür, in freilich mehr handwerklichem Sinne, das „Stadtmuſikantenthum", jene aus den zunftartigen muſikaliſchen „Brüderſchaften"[1] hervorgegangene Inſtitution, die dem modernen gewerbefreiheitlichen Prinzip zufolge in neuerer Zeit faſt ganz verſchwunden iſt. Jede deutſche Stadt von einiger Bedeutung beſaß eine ſogenannte Kunſtpfeiferei, deren Leiter, der Stadtmuſikus, das Privilegium hatte, junge Leute auszubilden, und mit ihnen in einem gewiſſen Diſtrikt nach Erfordernis und Belieben Muſik zu machen. In ſeinem Bezirk war er befugt, den gewerbsmäßigen Muſikbetrieb zu verbieten. Die Stadtpfeifereien ſtanden in Deutſchland, wie uns Joh. Adam Hiller in

1) Vergl. S. 194 f.

Digitized by Google

ſeinen „Lebensbeſchreibungen berühmter Tonkünſtler“ ſagt, zu Ende des 17. Jahrhunderts ſchon in voller Blüthe. Manche Muſiker, die ſpäter zu Bedeutung gelangten, machten in ihnen die erſte Lehre durch. So auch z. B. der berühmte Flötiſt Quanz. „Er war in der Lehre beim Stadtmuſikus Fleiſchhack zu Merſeburg, der ſelbſt als guter Geiger galt. Dort lernte er zuerſt die Violine. Bald nachher ergriff er noch die Hoboe und Trompete, gab ſich auch während ſeiner Lehrjahre, außer der Violine, am meiſten mit dieſen beiden Inſtrumenten ab. Da aber ein kunſtgerechter Stadtpfeifergeſelle in Deutſchland auf allen Inſtrumenten muß mitmachen können, ſo wurde er auch mit den andern, als Zinken, Poſaune, Waldhorn, Flöte à bec, deutſcher Baßgeige, Viola de Gambe, und der Himmel weiß mit wieviel mehreren, nicht verſchont. Quanz hatte immer die Violine als ſein Hauptinſtrument am fleißigſten geübt. Die Solos von Biber, Walther, Albicaſtro [1]), hernach von Corelli und Telemann, waren ſeine Schule. Quanz war lange als Violinſpieler thätig, namentlich als Gehilfe bei Stadtmuſikern; das gedankenloſe Tanzſpielen war ihm aber beſchwerlich“.

Im Gegenſatz zu den Stadtpfeifereien fand das Violinſpiel die höhere künſtleriſche Pflege vorzugsweiſe an den fürſtlichen Höfen, deren Häupter durch ihre Vorliebe für theatraliſche und muſikaliſche Genüſſe hervorragenden Talenten des In- und Auslandes Gelegenheit zu angemeſſener und für die Entwickelung der Kunſt einflußreicher Thätigkeit gaben. Nicht ſelten nahmen die regierenden Fürſten perſönlich in der einen oder andern Weiſe thätigen Antheil an der Kunſtübung, und in dieſen Fällen hatte das von ihnen ausgeübte Mäcenatenthum ſeine beſonders erfreuliche Seite. Aber auch ſelbſt da, wo Prachtliebe, Verſchwendung und Eitelkeit an die Stelle echten Kunſtſinnes traten, konnte der Gewinn für die Sache nicht ausbleiben, und

---

1) Albicaſtro, eigentlich Weißenburg (Heinrich), ein Dilettant, vortrefflicher Violiniſt und Componiſt für die Violine, geb. in der Schweiz, lebte zu Anfang des 18. Jahrhunderts und ſtarb während des letzten ſpaniſchen Succeſſionskrieges als Rittmeiſter bei der alliirten Armee. Er ließ einige Werke, namentlich Violinſonaten bei Roger in Amſterdam ſtechen, auf welchen ſtatt ſeines Namens, D. B. W. Cavaliere ſteht. (Gerber's neues Tonkünſtlerlexikon.)

Digitized by Google

es ist unwiderleglich, daß die deutschen Höfe des vorigen Jahrhunderts sich um die Kunst und deren Förderung ein unvergängliches Verdienst erwarben. Namentlich war dies auch in Betreff des Violinspiels der Fall, da sie den Mangel förmlicher Schulen, wie solche in Italien durch epochemachende Meister gegründet wurden, geradezu ersetzen mußten. Daß bei der Wahl zwischen deutschen und italienischen Violinspielern oft zu Gunsten der letzteren entschieden wurde, findet meist seine Erklärung in der Überlegenheit derselben nach Zahl und Leistungsfähigkeit, womit keineswegs in Abrede gestellt werden soll, daß nicht mitunter lediglich ein hergebrachtes Vorurtheil für das Fremdländische den Ausschlag gegeben habe.

Das deutsche Violinspiel stand während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ganz entschieden unter Italien's Botmäßigkeit, und wenn auch weiterhin sich vielfach das Streben nach Befreiung von diesem Verhältniß erkennen läßt, so gelangte Deutschland im Hinblick auf den fraglichen Kunstzweig doch erst mit Beginn des 19. Jahrhunderts zu voller nationaler Selbstständigkeit.

Wie dies Alles sich nach und nach gestaltete, zeigt ein Blick auf das Musikleben an den bedeutendsten deutschen Höfen. Zunächst nimmt Dresden unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. In keiner deutschen Stadt fand vielleicht die Tonkunst so frühzeitige und nachhaltige Pflege, als eben hier. Der kursächsische Hof übte infolge seiner ungewöhnlichen künstlerischen Bedürfnisse zu allen Zeiten eine bedeutende Anziehungskraft auf einheimische und auswärtige Musiker. Mehr und andauernder als anderswo wurde bei Besetzung der Stellen auf italienische Künstler Rücksicht genommen. Schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts befanden sich unter den 12 Instrumentisten der Hofcapelle 5 Italiener. Seit Mitte des 17. Jahrhunderts beherrschten dieselben mehr oder minder das künstlerische Terrain Dresdens bis ins 19. Jahrhundert hinein, namentlich im Hinblick auf die Opernbühne [1]). Es ist bekannt, daß eine selbstständige deutsche Oper in Dresden erst mit der Berufung C. M. v. Weber's (1817) ins Leben trat. Bis dahin führte sie neben der italienischen Oper in Wahrheit

1) Das Nähere hierüber s. in Fürstenau's Geschichte der Musik und des Theaters am Dresdner Hofe.

Digitized by Google

nur eine Scheinexiſtenz. Die Bühne wirkte auf das Orcheſter zurück. Bei Beſetzung der Capellmeiſter- und Concertmeiſterpoſten war vorzugsweiſe die Vorliebe für den italieniſchen Geſchmack entſcheidend, und ſelbſt in Betreff der für dieſe Ämter auserſehenen deutſchen Künſtler machte ſich dieſe Tendenz zum großen Theil noch zu einer Zeit geltend, als das Italienerthum in Deutſchland bereits durch den Aufſchwung der heimiſchen Kunſt mehr und mehr aus ſeiner allmächtigen Stellung verdrängt wurde. Natürlich war der Concertmeiſter als Hauptrepräſentant der Violine für dieſes Inſtrument maßgebend. Im Zuſammenhange hiermit ſteht es ohne Zweifel, daß Dresden nur ſo lange Bedeutung für die Entwickelung des deutſchen Violinſpiels hatte, als das letztere des engen Anſchluſſes an das italieniſche Vorbild bedurfte. Sobald dieſer Standpunkt überwunden war, konnte Dresden in der fraglichen Beziehung mit andern deutſchen Städten nicht mehr gleichen Schritt halten, ſo bedeutende Geiger die ſächſiſche Reſidenz auch ſpäter noch beſaß.

Der Dresdner Hof hatte es ſich ſchon frühzeitig angelegen ſein laſſen, namhafte Vertreter des Violinſpiels für ſeine Dienſte zu gewinnen. Über Farina, Furchheim, Walther und Weſthof wurde bereits geſprochen. Wie Verdienſtliches dieſe Männer auch geleiſtet haben mögen, ſo erlangte Dresden doch nicht vor der erſten Hälfte des 18. Jahrhunderts in dieſem Fache ſeine maßgebende Stellung. Sie wurde durch den in der italieniſchen Schule erzogenen Concertmeiſter Johann Georg Piſendel[1]) gewonnen. Zu Carlsburg in Franken am 26. December 1687 geboren, erregte er bereits frühzeitig durch ungewöhnliche muſikaliſche Anlagen die Aufmerkſamkeit ſeiner Umgebung. Sein Vater, ſelbſt Muſiker, gab ihm den erſten Unterricht, wie es ſcheint im Geſange, denn es wird (bei Gerber) berichtet, daß der Knabe „ſchon in ſeinem neunten Jahre, als eben der Markgraf von Ansbach durch Carlsburg reiſte, in der Kirche vor ſelbigem mit einer italieniſchen, für den Sopran geſetzten Motette ſich konnte hören laſſen“. Der Markgraf fand Vergnügen an ſeinem Geſange, und nahm ihn ſogleich zum Sopraniſten in ſeine Capelle auf.

1) Vergl. S. 117.

Digitized by Google

Die Ansbachische Capelle zählte damals zu ihren Mitgliedern nicht nur deutsche, sondern auch italienische Künstler. Unter den letzteren stand neben dem berühmten Capellmeister Pistocchi als Concertmeister Torelli. [1]) Pisendel wurde sein Schüler auf der Violine, obwohl er sich nebenbei die Pflege der Singkunst angelegen sein ließ, ein Umstand, der sicher auf seine spätere künstlerische Wirksamkeit von wichtigstem Einfluß war. Nach Verlauf einiger Jahre verlor indeß Pisendel die Stimme, und er gab sich nun nicht allein eifriger noch als bisher dem Studium der Violine hin, sondern war auch bis 1709 als Geiger im Orchester thätig. Trotz alledem hatte, wie Hiller in seinen „Lebensbeschreibungen ꝛc. ꝛc." mittheilt, „ihn sein Vater zum Studiren bestimmt, und dieser Absicht gemäß besuchte er das Ansbachische Gymnasium, wo er nicht fleißiger hätte sein können, wenn er auch gar keine Zeit auf die Musik verwendet hätte. Dies (so fügt der ehrwürdige Leipziger Cantor hinzu) sei jungen Tonkünstlern zur Lehre und Aufmunterung gesagt, wenn sie, wie es bei den meisten der Fall ist, Gelegenheit haben, sich mit beiden, den Schul- und musikalischen Wissenschaften, bekannt zu machen. Es ist einem Gelehrten keine Schande, Kenntnisse von der Musik zu haben; eben so wenig hat es je einem Tonkünstler geschadet, wenn er sich auch in andern Wissenschaften umgesehen hatte".

Den Wünschen seines Vaters gemäß bezog Pisendel 1709 die Universität Leipzig. Aber das Geschick hatte ihn zum Künstler bestimmt, und so gewann die musikalische Thätigkeit schnell das Übergewicht. Sehr bald trat er mit einem Concert seines Meisters Torelli in einer musikalischen Gesellschaft auf. Seine dürftige Figur und Kleidung mochte kein günstiges Vorurtheil für ihn erwecken, denn eines der gegenwärtigen Orchestermitglieder, der Violoncellist Götze, konnte sich — wie Gerber mittheilt — nicht der halb spöttischen Äußerung enthalten: „Was will doch das Pürschgen hier? der wird uns was Rechtes vorgeigen!" Kaum aber hatte Pisendel das erste Solo angefangen, als Götze sein Cello auf die Seite setzte, und ihn mit Verwunderung ansah. Noch mehr wirkte das Adagio auf ihn, er riß während desselben die Perrücke vom Kopf, warf sie auf die Erde und

1) Vergl. S. 72.

Digitized by Google

konnte kaum das Ende erwarten, um ihn mit Entzücken zu umarmen. Pisendel's Stellung als Musiker war nun in Leipzig gemacht. Es wurde ihm weiterhin nicht nur die Musikdirektion in dieser Gesellschaft, „Collegio musico" genannt, sowie in der Neukirche, sondern auch in der Oper übertragen, und er verwaltete sein Amt „mit dem größten Ruhme". Inzwischen hörte ihn der damalige Dresdner Concertmeister Volumier spielen. Diesem gefiel er so sehr, daß seine Berufung in die kurfürstliche Capelle mit der Auszeichnung erfolgte, seinen Platz neben dem Concertmeister nehmen zu dürfen. In dieser Stellung verblieb Pisendel bis zum Tode Volumier's, da er dann (1728) erst provisorisch, im Jahre 1731 aber definitiv in dessen Amt eingesetzt wurde. Er hatte sich dazu um so fähiger gemacht, je rastloser er für seine weitere Ausbildung thätig gewesen war. Freilich wurde er dabei vom Glück begünstigt. Während der Jahre 1714—1716 fand er Gelegenheit, in Frankreich und Italien zu reisen und namentlich in letzterem Lande seine Ausbildung als Violinspieler noch zu fördern. In Venedig wurde er für einige Zeit Vivaldi's, in Rom Montanari's Schüler.

Mit dem Antritt des Concertmeisterdienstes begann Pisendel's Bedeutung für das Violinspiel des nördlichen Deutschlands. Zunächst wurde er von Wichtigkeit für das Ensemblespiel im Orchester, auf dessen Hebung er alle Sorgfalt verwendete. Sein in Paris gebildeter Vorgänger Volumier war dem französischen Geschmack ergeben und vertrat denselben auch während seines Dresdner Wirkens. Pisendel ließ es nicht dabei bewenden, sondern fügte die Resultate seiner künstlerischen, namentlich in Italien wesentlich bereicherten Bildung hinzu. Von dem Eifer, mit welchem er seinem Amte vorstand, findet sich bei Gerber folgende Mittheilung: „Nach jeder verfertigten Oper besprach sich Hasse mit dem Concertmeister über die Bezeichnung der Bogenstriche und anderer zum guten Vortrag nöthiger Nebendinge. Und so, wie die Stimmen aus der Hand des Copisten kamen, erhielt sie Pisendel, der sie mit aller Aufmerksamkeit durchsah und jeden kleinen, die Ausführung betreffenden Umstand sorgfältig anzeigte. Daher entstand aber auch die mit Recht so vielfältig bewunderte Accurateſſe des damaligen Dresdner Orchesters, und es schien, als wenn die Arme der

Digitized by Google

Violiniſten durch einen verborgenen Mechanismus alle zu einer gleichförmigen Bewegung gezwungen würden".

Hiermit übereinſtimmend berichtet Reichardt in ſeinen „Briefen eines aufmerkſamen Reiſenden" (S. 10 ff.), „daß Piſendel ſich faſt unglaubliche Mühe gab, zu jeder Oper, zu jedem Kirchenſtücke, ſo unter ihm aufgeführt wurde, über alle Stimmen das Forte und Piano, ſeine verſchiedenen Grade, und ſelbſt jeden einzelnen Bogenſtrich vorzuſchreiben, ſo daß bey der ſehr gut gewählten Capelle, die zu der Zeit der Dresdner Hof hatte, nothwendig die allervollkommenſte Ordnung und Genauigkeit herrſchen mußte".

Über die Art und Weiſe, wie Piſendel ſein Orcheſter leitete, bemerkt Reichardt außerdem: „Um bey dem Anfange des Stücks den Übrigen die Bewegungen recht deutlich und vernehmlich zu machen, hatte Piſendel die Angewohnheit, bey den erſten Takten in währendem Spielen die Bewegung mit dem Halſe und Kopfe der Violine anzugeben. Waren es 4 Viertel, die den Takt ausmachten, ſo bewegte er die Violine einmal unterwärts, dann hinauf, dann zur Seite, und wieder hinauf; waren es 3 Viertel, ſo bewegte er ſie einmal hinunter, dann zur Seite, dann hinauf. Wollte er das Orcheſter mitten im Stücke anhalten, ſo ſtrich er nur die erſten Noten jedes Taktes an, um dieſen deſto mehr Kraft und Nachdruck geben zu können, und darinnen hielte er zurück u. ſ. w."

Entfaltete Piſendel einerſeits als Concertmeiſter eine Thätigkeit, die in jener muſikaliſch lebhaft aufſtrebenden Zeit nicht ohne bedeutende Rückwirkung auf das Treiben benachbarter Kunſtkreiſe bleiben konnte, ſo wurde er andererſeits ſpeciell für das Violinſpiel wichtig als Lehrmeiſter. Es wird ihm nachgerühmt, daß er ſtets in uneigennütziger Weiſe mit Rath und That junge Männer unterſtützt habe. Unter dieſen letzteren befand ſich ein Talent von hervorragender Bedeutung: Johann Gottlieb Graun. Er war zwar nicht ausſchließlich Schüler Piſendel's, doch verdankte er ihm einen Theil ſeiner Leiſtungsfähigkeit als Violinſpieler. Auch Männer wie Quanz und Carl Heinrich Graun hatten ſich ſeines künſtleriſch anregenden und fördernden Verkehrs zu erfreuen. Der erſtere bekennt in ſeiner Autobiographie ausdrücklich, daß er nicht nur im Vortrag des Adagio, ſondern auch

Digitized by Google

was die Aufführung der Musik überhaupt betrifft, das meiste von Pisendel profitirt habe, und fügt hinzu, daß dieser ein eben so großer Violinist als würdiger Concertmeister, und ebenso braver Tonkünstler als rechtschaffener Mann gewesen sei, eine Angabe, die an anderen Orten ohne Vorbehalt wiederholt wird. Pisendel war auch als Componist namentlich für sein Instrument thätig. In der königl. Privatmusikſammlung zu Dresden werden seine Arbeiten, darunter 8 Concerte, 2 Sonaten und 2 Soli für Violine aufbewahrt. Dieselben sind heute indeß völlig bedeutungslos.

Mit dem am 25. November 1755 erfolgten Tode dieses Meisters ging Dresdens Bedeutung für das norddeutsche Violinspiel auf Berlin über, wohin Pisendel's Einfluß durch Johann Gottlieb Graun getragen wurde.

Berlin gewann in musikalischer Beziehung erst Ansehen seit dem Regierungsantritt Friedrich's des Großen. Wenigstens fand die Musik vorher keine Beachtung seitens des Hofes, ein Umstand, welcher in jener Zeit für Pflege und Gedeihen der Kunst bedeutsam war. Friedrich Wilhelm I. war der letzteren abhold und widersetzte sich sogar mit der ihm eigenen Härte dem Musiktreiben seines Sohnes, der schon als Kronprinz einer lebhaften Neigung für dasselbe ergeben war. Burney berichtet hierüber: „Der König hatte dem Kronprinzen sehr ernsthaft verboten, so wenig Musik zu hören, als selbst sie zu lernen, und daher konnte dieser Prinz seine Neigung zu diesem Vergnügen nur verstohlener Weise befriedigen. Herr Quanz hat mir nachher erzählt, daß es die königliche Frau Mutter gewesen, die dem Kronprinzen zu diesem Zeitvertreibe behilflich war, und die Musiker für ihn annahm. Aber so sehr war bei dieser Sache das Geheimniß nöthig, daß die Söhne Apollo's in großer Gefahr geschwebt hätten, wofern es dem Könige bekannt geworden wäre, daß man seine Befehle so überschritt. Der Prinz wendete oft die Jagd vor, wenn er Musik haben wollte, und hielt seine Concerte in einem Walde oder unterirdischen Gewölbe".

Schon diese Mittheilung, sollte sie auch nicht durchaus wörtlich zu nehmen sein, zeigt deutlich, daß Friedrich der Große bereits als Jüngling leidenschaftlich der Musik ergeben war. In der That war

Digitized by Google

ſie für ihn nicht Gegenſtand fürſtlichen ‚Luxus', ſondern Bedürfnis ſeiner künſtleriſch geſtimmten Natur. Er trieb die Kunſt, welche ſogar während des ſiebenjährigen Krieges nicht von ihm vernachläſſigt wurde, bis in ſein hohes Lebensalter mit eben ſo viel Geſchick als warmer Hingebung. Selbſt ein Meiſter auf der Flöte, namentlich im Vortrag des Adagio [1], welches er ſehr ausdrucksvoll zu behandeln verſtand, ging er dem Muſiktreiben ſeiner Reſidenz, ja man darf ſagen, des ganzen Landes, durch regelmäßige, in ſeinem Schloſſe abgehaltene Muſikaufführungen mit gutem Beiſpiel voran. Benda zählte im Jahre 1773, da ihn Burney in Potsdam ſprach, an die 50,000 Concerte, welche er dem Könige accompagnirt, wie Hiller berichtet, der die Bemerkung hinzufügt: „Schwerlich wird ein Flötenist von Profeſſion deren ſo viele geſpielt haben".

Welch einen inneren Antheil Friedrich II. der Kunſt ſchenkte, beweiſt unter anderem die Thatſache, daß er bei der ihm 1771 ins Winterquartier zu Leipzig gebrachten Nachricht von dem Tode ſeines Capellmeiſters Carl Graun unter Thränen in die Worte ausbrach: „Einen ſolchen Sänger werden wir nicht wieder hören".

Dieſer erleuchtete Monarch bildete recht eigentlich den Mittelpunkt des Berliner Muſiklebens, nicht nur inſofern er die Kunſt ſelbſt mit regſtem Eifer trieb, ſondern vornehmlich, weil ſein Geſchmack maßgebend war. Friedrich d. Gr. huldigte im Hinblick auf die Bühne ausſchließlich der italieniſchen Opera seria, und da er das im Jahre ſeiner Thronbeſteigung erbaute Opernhaus häufig beſuchte, in welchem er meiſt ſeinen Platz im Partere unmittelbar hinter dem Capellmeiſter nahm, um gleichzeitig die Partitur verfolgen zu können, ſo iſt es um ſo begreiflicher, daß man die vom ihm beliebte Richtung vorzugsweiſe berückſichtigte. Gegen die neuere italieniſche Opernſchule verhielt er ſich während ſeines ganzen Lebens ablehnend; neben einigen älteren italieniſchen Meiſtern hatten für ihn unter den Deutſchen nur Haſſe und Graun Bedeutung.

Für die Pflege der Inſtrumentalmuſik war der König nicht minder tonangebend. In patriarchaliſcher Weiſe verſammelte er einen

1) Allgem. muſ. Ztg. v. Jahre 1819, Nr. 48.

Digitized by Google

Kreis vorzüglicher Künstler um sich, mit denen er fleißig musicirte. Die hervorragendsten darunter waren im Laufe der Zeit: sein Lehrer Quanz, die Gebrüder Graun, Franz Benda, Philipp Emanuel und Friedemann Bach, Fasch (Gründer der Berliner Singakademie), Agricola und Reichardt.

Durch Quanz und die beiden Graun insbesondere wurde der Einfluß Dresdens, durch Emanuel und Friedemann Bach, so wie durch Agricola, außer dem noch Kirnberger als Schüler Joh. Seb. Bach's zu erwähnen ist, dagegen derjenige Leipzigs vermittelt. Wenn der musikalische Ernst der sächsischen Cantorenstadt dem Berliner Tonleben neben der „opera seria" jenen scholastisch strengen und conservativen Charakter verlieh, dessen deutliche Spuren heute noch erkennbar sind, so gab Dresden demselben einen mächtigen Impuls für die Ausbildung der Orchestertechnik und überdies für das Violinspiel. In letzterer Beziehung war für die preußische Hauptstadt Joh. Gottl. Graun und nächstdem Franz Benda von Wichtigkeit.

Johann Gottlieb Graun, Bruder des noch heute durch seinen „Tod Jesu" bekannten Berliner Capellmeisters Carl Heinrich Graun, geboren in Wahrenbruck bei Dresden, empfing seine erste musikalische Bildung in ebengenannter Stadt, wohin ihn der Vater 1713 zum Besuch der Kreuzschule geschickt hatte. Pisendel wurde sein Lehrer auf der Violine. Um sich in seiner Kunst noch vollkommener zu machen, begab er sich weiterhin nach Padua zu Tartini, und hier empfing er die höhere Bestätigung der durch Pisendel genossenen Lehre. Nach seiner Rückkehr ins Vaterland war er vorübergehend am Merseburger und dann am fürstl. Waldeck'schen Hofe thätig. Endlich fand er einen dauernden Wirkungskreis bei der Kammermusik Friedrich des Großen, der damals noch als Kronprinz in Rheinsberg residirte. Er blieb gleich Quanz und Franz Benda in den Diensten des kunstliebenden Fürsten, der ihn nach seiner Thronbesteigung zum königl. Concertmeister ernannte, bis zum Jahre 1771, in welchem er am 27. October verschied. Als Componist für sein Instrument blieb er, wie so viele andere Deutsche jener Zeit, auf die Nachbildung der italienischen Meisterwerke beschränkt. Er verfaßte Concerte, Sonaten und Terzetten (für 2 Violinen und Baß) in nicht

Digitized by Google

geringer Anzahl, ohne doch damit mehr als eine nur quantitative Bereicherung der Violinliteratur gegeben zu haben. Sein Styl ist anständig, erhebt sich aber in keiner Hinsicht über das Maß des Gewöhnlichen. Das Hauptverdienst dieses Künstlers gründet sich auf seine praktische Thätigkeit als Violinist und Concertmeister, vermöge deren er namentlich für die Hebung der Berliner Orchestermusik nach dem Muster der Dresdner Kapelle unermüdlich thätig war, denn die letztere behielt nach dem Zeugnis Reichardt's (Br. eines aufmerks. Reisenden) bei den größten Kennern immer den Vorzug. Was Graun begonnen, setzte sein Amtsnachfolger Benda fort, der allen Nachrichten zufolge ohne Frage ein noch bedeutenderer Geiger gewesen sein muß.

Als einer der besten Schüler Graun's wird Iwan Böhm, geb. 1723 zu Moskau, bezeichnet. Dieser genoß anfänglich in seiner Vaterstadt den Violinunterricht des Italieners Piantanida, und wurde dann zur Fortsetzung seiner Studien unter Anleitung Graun's nach Berlin geschickt. Nach Gerber starb er 1760. Von seiner Composition existirten verschiedene Solos und Trios für Violine.

Franz Benda, der Sohn eines böhmischen Leinwebers, wurde am 25. November 1709 zu Altbenatky im Kreise Jungbunzlau geboren, und starb als königl. Concertmeister in Potsdam am 7. März 1786. Wenn wir ihn trotz seiner slavischen Abkunft den deutschen Geigern beigesellen, so geschieht es, weil er von früher Kindheit an hauptsächlich germanischen Bildungsstoff in sich aufnahm, des Umstandes nicht zu gedenken, daß er während des größten Theiles seines Lebens für die Hebung deutscher Kunst thätig war. Benda darf gewissermaßen als Autodidakt angesehen werden, da er nie regelmäßigen Unterricht genoß, sondern vielmehr im Verkehr mit ausgezeichneten Künstlern sich heranbildete. Von großer Wichtigkeit für die normale Entwickelung seiner musikalischen Anlage war ohne Frage auch bei ihm die frühzeitige Beschäftigung mit der Gesangskunst, in welcher ihn der Cantor Alexius in Neubenatky (Benatek) seit seinem siebenten Lebensjahre unterwies. Durch eine schöne Stimme unterstützt, gelang es ihm schon zwei Jahre später, als Sopranist beim Gesangschor der Nicolaikirche zu Prag einzutreten. Hier entwickelten sich

Digitized by Google

seine Fähigkeiten so merklich, daß er bald eine begehrte Persönlichkeit wurde. Durch Vermittelung eines Prager Studenten erhielt er das Anerbieten, in den Dresdner Capell-Knabenchor einzutreten, dessen Leiter junge Gesangstalente zu schätzen wußten. Hierauf mochte sich aber die Geistlichkeit der Kirche, an welcher der Kunstjünger bisher thätig gewesen war, ebensogut verstehen, denn sie wollten ihn nicht von dannen lassen. So blieb ihm denn, da er der Lockung nicht zu widerstehen vermochte, Prag mit Dresden zu vertauschen, nichts anderes übrig, als sich ohne Vorwissen seiner Gebieter auf den Weg nach der sächsischen Residenz zu machen. Dies geschah, und Benda erlangte, was ihm verheißen worden war. Es ist sicher, daß er dem damaligen, reich entwickelten Musikleben Dresdens bedeutende Anregung zu verdanken hatte. Außer dem Gesange übte er eifrig das Instrumentenspiel, und Hiller berichtet, daß er es sich nicht allein bei Vivaldi's Violinconcerten sehr sauer werden ließ, sondern auch in den Musikaufführungen der Capellknaben als Bratschist thätig war. Gewiß hätte ihn ein mehrjähriger Aufenthalt in Dresden schneller zum Ziele geführt, als sein weiteres wechselreiches Leben es vermochte; allein er hielt nicht Stand und schon nach 18 Monaten gelüstete es ihn, wieder das Weite zu suchen. Er wollte nach Prag zurück, konnte aber, da er sehr brauchbar war, nicht die gewünschte Entlassung erhalten, so daß er sich zu einer zweiten Flucht veranlaßt sah. In einem Elbkahn versteckt, entwich er heimlich, gelangte indeß nur bis Pirna. Hier wurde der kleine Deserteur aufgefangen und ohne Gnade zurücktransportirt. Allein seines Bleibens sollte dennoch nicht länger in Dresden sein. Benda hatte plötzlich seine Stimme verloren und nun wurde seiner Abreise kein Hinderniß weiter entgegengesetzt. Wahrscheinlich stand sein Organ damals unter dem Einfluß der Mutation, denn kaum in Prag angekommen, fand sich die Stimme, aus einem Sopran in einen Contraalt verwandelt, wieder. Er fungirte während des Jahres 1723 als Sänger in einem Jesuitenseminar, beschäftigte sich daneben auch mit Compositionsversuchen. Dieses Leben konnte Benda indeß auf die Dauer nicht fortführen. Völlig mittellos, wie er war, mußte er darauf denken, sich irgend eine Existenz zu verschaffen. So trat er denn, an seine Dresdener

Digitized by Google

Violinübungen wieder anknüpfend, in eine herumziehende Musikbande. Bei derselben war ein blinder Jude Namens Löbel, welcher seine wilden Tanzstücke mit eigenthümlichem Schwung spielte und sich dabei als tüchtiger, gewandter Violinist hervorthat. Benda eiferte ihm nach und erweiterte dadurch seine Fertigkeit auf dem Instrumente, dessen Meister er später werden sollte. Doch bald schämte er sich des ergriffenen Gewerbes, welches ihn zur niedrigsten Handwerkerarbeit verurtheilte, und schnell war er entschlossen, nach Prag zu gehen, in der Hoffnung, dort ein besseres Unterkommen zu finden. Das Glück begünstigte ihn. Er fand nicht allein einen Gönner, den Grafen von Kleinau, sondern auch, wenngleich nur für wenige Wochen, einen Lehrer in der Person des Violinisten Konyczek. Der genannte Graf wollte Benda in seine Dienste nehmen, zuvor ihn aber noch weiter musikalisch ausbilden lassen. Dieser Umstand hatte zur Folge, daß er einem gerade besuchsweise in Prag anwesenden Grafen Ostein aus Wien für einige Zeit übergeben wurde. So gelangte Benda nach der österreichischen Hauptstadt, in welcher er während eines zweijährigen Aufenthaltes erwünschte Gelegenheit fand, durch Hören guter Künstler sein Violinstudium auf eigene Hand zu fördern. Namentlich wurde ihm der Verkehr mit dem berühmten Violoncellisten Francicello von Nutzen. Im Laufe der Zeit schloß Benda hier auch musikalische Freundschaftsbündnisse, die ihm die Möglichkeit gewährten, das Ensemblespiel zu üben. Seine vertrauten Genossen wurden insbesondere die Musiker Czarth, Höckh und Weidner, mit denen er schließlich eine Kunstreise nach Polen unternahm. In Warschau fanden sie Engagement bei dem Staroſt Szaniowski, welcher Benda zu seinem Capellmeister wählte. Obwohl der Dienst bei diesem Kunstfreunde nicht leicht war, da Benda — wie Gerber erzählt — an einem Nachmittage bei 18 Concerte zu spielen hatte, so wurde er in Ermangelung eines besseren Unterkommens doch beibehalten, bis sich nach drittehalb Jahren ein Platz in der Warschauer Capelle des Kurfürsten von Sachsen fand. Als aber August der Starke 1733 starb, verlor Benda seine Stelle. Um einen Ersatz dafür zu suchen, wandte er sich nach Dresden. Er machte hier Quanzens Bekanntschaft, und dieser gewann ihn sofort für die Privatmusik des Kronprinzen von Preußen.

Digitized by Google

Da die Mitglieder dieſer Hauscapelle bei der Thronbeſteigung Friedrich's II. dem Berliner Opernorcheſter einverleibt wurden, ſo fand auch Benda in dem letzteren eine angemeſſene Stellung.

Wenn es wirklich wahr wäre, daß der Künſtler einer geſicherten Lage bedarf, um ſeinem Berufe mit Erfolg zu leben, ſo könnte Benda eine Beſtätigung dafür bieten. Mancher Andere würde freilich an ſeiner Stelle, nachdem er in den Hafen der Ruhe eingelaufen, ein bequemes Leben geführt haben. Benda aber blieb raſtlos thätig und ſuchte ſich fortwährend zu vervollkommnen. In Rheinsberg wurde Graun ſein Vorbild. „Noch hatte er", ſo berichtet Hiller, „keinen Violiniſten gehört, der ihm, zumal im Adagio, ſo viel Genüge geleiſtet, wie dieſer. Er bat ihn alſo, drei bis vier Solis hauptſächlich im Punkte des Adagios mit ihm durchzunehmen, und wurde ſeine Bitte gewährt. Benda betrachtete demnach Graun als ſeinen zweiten Lehrmeiſter auf der Violine".

So übertrug denn Graun den Einfluß der Dresdner und Paduaner Schule auf Benda, und dieſer vererbte ihn wiederum ſeinen zahlreichen Schülern.

Benda's Violinſpiel wird von ſeinen Biographen auf's Höchſte gerühmt. Hiller ſagt über ihn: „Sein Ton auf der Violine war einer der ſchönſten, vollſten, reinſten und angenehmſten. Er beſaß alle erforderliche Stärke in der Geſchwindigkeit, Höhe und allen nur möglichen Schwierigkeiten des Inſtruments und wußte zur rechten Zeit Gebrauch davon zu machen. Aber das edle Singbare war das, wozu ihn ſeine Neigung mit dem beſten Erfolg zog".

Schubart berichtet in ſeinem poetiſirenden Ton Folgendes über Benda: „In ſeinen beſten Jahren ſpielte er die Violine als ein Zauberer. Er bildete ſich, wie alle (?) großen Genies, ſelber. Der Ton, den er aus ſeiner Geige zog, war der Nachhall einer Silberglocke. Seine Harpeggi ſind neu, ſtark, voll Kraft; die Applicaturen tief ſtudiert, und ſein Vortrag ganz der Natur der Geige angemeſſen. Er ſpielte zwar nicht ſo geflügelt, wie es jetzt unſere raſchen Zeitgenoſſen verlangen; aber deſto ſaftiger, tiefer, einſchneidender. Im Adagio hat er beinahe das Maximum erreicht: er ſchöpfte aus dem Herzen, und man hat mehr als einmal Leute weinen ſehen, wenn Benda ein

Digitized by Google

Adagio spielte. Als Lolli in Berlin war, spielte Benda ein Adagio, obgleich seine Hände schon sehr steif waren, so unaussprechlich sangbar, daß Lolli mit Entzücken zerfloß und ausrief: O könnt' ich so ein Adagio spielen! aber ich muß zu viel Harlekin seyn, um meinen Zeitgenossen zu gefallen".

Daß er ganz Außerordentliches im Adagiospiel leistete, geht auch aus folgender Äußerung des Violinspielers Salomon hervor [1]: „Wenn Benda, so alt er ist, ein Adagio spielt, so glaubt man, die ewige Weisheit rede vom Himmel herab".

Im höheren Alter wurde der Meister durch Gichtanfälle im Violinspiel sehr behindert. Als ihn Burney 1772 besuchte, hatte dieser Zustand bereits fünf Jahre gewährt; obwohl Benda nie mehr, selbst nicht mehr vor dem König Solo spielte, ließ er sich doch bewegen, dem Fremden ausnahmsweise ein Adagio vorzutragen. Dieser urtheilt also [2]: „Er zeigte noch vortreffliche Überbleibsel von einer mächtigen Hand, ob ich gleich geneigt bin zu glauben, daß er allemal mehr Empfindungen, als Schwierigkeiten gespielt hat. Sein Spiel ist wahrhaft cantabile; in seinen Compositionen trifft man selten eine Passage die nicht auch gesungen werden könnte, und er ist ein so gefühlvoller Spieler, so mächtig rührend im Adagio, daß mich verschiedene große Musiker versichert haben, wie er ihnen durch sein Adagio oft Thränen entlockt habe". Dies Urtheil ergänzt der Berichterstatter folgendermaßen: „Seine Spielart war weder die des Tartini, Somis, Veracini, noch sonst eines bekannten Hauptes einer musikalischen Schule: es war seine eigene, die er nach dem Muster gebildet hatte, das ihm große Sänger gaben". Letztere Behauptung ist nicht ganz richtig, da Benda, wie wir gesehen, sich nach Gelegenheit und Umständen große Instrumentalkünstler, wie Franciscello und Graun zur Richtschnur nahm. Auch mag ihm Pisendel, mit dem er in befreundetem Verkehr stand, in mancher Beziehung förderlich gewesen sein. Daneben war der Kunstgesang ihm allerdings, wie jedem andern ein-

1 Allgem. mus. Ztg. v. Jahre 1799, Nr. 37. Salomon wird hier irrthümlich als Schüler Benda's bezeichnet.

2) S. Ledebur's Berliner Tonkünstlerlexicon.

Digitized by Google

ſichtsvollen Muſiker, ein wichtiges Bildungsmittel für den Vortrag. War er doch auf dasſelbe ſchon ſeit ſeinen Jugendjahren hingewieſen. Und ſelbſt während der erſten Zeit ſeiner Thätigkeit am Rheinsberger Hofe mußte er, wie Hiller erzählt, „faſt täglich bei der Kammermuſik ein paar Arien ſingen. Weil er aber meiſtentheils, wenn er geſungen hatte, Kopfſchmerzen fühlte, ſo machte er ſich vom öffentlichen Singen los“. Wie gut er ſich indeß auf dieſe Kunſt verſtand, geht daraus hervor, daß er ſeine beiden Töchter zu vortrefflichen Sängerinnen bildete. Nicht minder geben davon ſeine Violincompoſitionen, deren Geſammtzahl Gerber auf etwa hundert ſchätzt, ganz unzweifelhaft Zeugniß. Die langſamen, nicht ohne Empfindung und Anmuth geſtalteten Sätze in denſelben ſind vorwiegend von geſanglich melodiöſem Fluß. Freilich hat dieſe Eigenſchaft ſie nicht vor dem Geſchick der Vergeſſenheit bewahren können. Benda's Arbeiten ſind hauptſächlich im Anſchluß an Tartini's Styl entſtanden, und wenn ſie auch zum Theil einer bemerkenswerthen Eigenthümlichkeit nicht entbehren, ſo iſt dieſe doch keineswegs bedeutend genug, um für den conventionellen Ductus zu entſchädigen, der in ihnen vorherrſcht. Die Allegroſätze bewegen ſich in den, zu jener Zeit üblichen Figuren und Formeln, die für uns, wenn ihnen nicht ein antheilerweckendes geiſtiges Triebwerk innewohnt, ungenießbar geworden ſind. Bevorzugt werden bei Benda, wie überhaupt mehr oder minder bei allen Violincomponiſten des vorigen Jahrhunderts, die Arpeggio's, welche damals in wechſelreicher Anwendung oft für eine geſchmackvoll freie und mannichfaltige Figuration Erſatz bieten mußten. Hier zeigt es ſich recht auffallend, wie ſehr die Tonkunſt in gewiſſer Beziehung der Mode unterworfen iſt. Indeſſen würde ſich Manches von dieſen Arpeggien mit Vortheil auch für die neueſte Violinpädagogik verwerthen laſſen, da ihr Studium die Bogenführung, welche nie genug Berückſichtigung finden kann, weſentlich fördert.

Der Name Benda findet, ganz abgeſehen von dem Hauptrepräſentanten deſſelben, in dem Berliner Muſikleben des vorigen Jahrhunderts mehrfache Vertretung. Es waren nicht weniger als ſechs Mitglieder dieſer Familie in der dortigen königl. Kapelle thätig, nämlich: Georg Benda, hauptſächlich Componiſt (doch war er eine Zeit-

lang Kammermuſikus), Johann Benda (Kammermuſikus), und Joſeph Benda (von 1786—1804 Concertmeiſter), — ſämmtlich Brüder Franz Benda's; ſodann die beiden Söhne desſelben Friedrich Wilhelm Heinrich (Kammermuſikus), und Carl Hermann Heinrich (ſeit 1802 Concertmeiſter); endlich iſt noch der Kammermuſikus Ernſt Friedrich Johann, ein Sohn Joſeph Benda's zu erwähnen. Mit Ausnahme Georg's und Ernſt's waren ſie ſämmtlich Schüler des alten Franz Benda. Am meiſten von ihnen zeichnete ſich wohl ſein Sohn Carl aus, über den Reichardt (Briefe eines aufmerkſamen Reiſenden Bd. I, S. 162 ff.) mit beſonderer Rückſicht auf den Bendaiſchen Vortragsſtyl überhaupt Folgendes mittheilt: „Endlich habe ich das längſtgewünſchte Glück gehabt, den Herrn Concertmeiſter Benda, den wir beyde ſo ſehr verehren, perſönlich kennen zu lernen. Die verwünſchte Gicht, und noch andere üble Zufälle raubten mir aber das Glück, auch die Gewalt ſeines Bogens zu erfahren. Hierinn wurde er mir aber durch ſeinen jüngeren Sohn bekannt, der das wichtige Zeugniß ſeines Vaters, und die allgemeine Stimme aller anderer hat, daß er aufs rühmlichſte in die Fußtapfen ſeines Vaters getreten: Welch ein Ruhm! — Er ſpielte mir verſchiedene Sonaten, von der Compoſition des Herrn Concertmeiſters, und auch von ſeinen eigenen angenehmen Arbeiten, vor; und erhielt im Adagio meine ganze Bewunderung. Es iſt wahr, die ächte Bendaiſche Spielart hat ganz etwas eigenes. Ihr Hauptcharakter iſt: Adel, Annehmlichkeit und äußerſt rührend. Jenes eigene beſtehet nun aber in der Führung des Bogens, welcher nicht nur recht lang und langſam auf und nieder gehet, wie es die mehrſten thun, die da glauben, im Bendaiſchen Geſchmack ihr Adagio zu ſpielen. Der beſondere Nachdruck, mit dem zuweilen eine Note herausgehoben wird; das ſtets vor Augen habende Verhältnis der Stärke und Schwäche nach der Höhe und Tiefe der Noten, in Vergleichung des Schattens und Lichts in der Mahlerey; die mäßigen und mit edler Wahl gewählten Verzierungen, die nie die Kehle des Sängers überſteigen; ich meyne, daß man in einem Adagio keine Verzierungen mehr, und auch keine andre anbringen darf, als es dem guten Sänger in der Arie erlaubt iſt; und endlich einige äußerſt bedeutende Nachläſſigkeiten in dem Zeitmaße der Noten (tempo rubato), die dem Geſange das Ge-

Digitized by Google

zwungene benehmen, und den Gedanken mehr dem Spieler eigen machen, daß es gleichsam scheint der eigene Ausdruck von der Empfindung des Solospielers selbst zu seyn; alles dieses bestimmt gewissermaßen den Charakter des Bendaischen Adagio's. Wenn man nun da eins dagegen hört, wo in jedem Takt tausend Noten zu stehen kommen, wo kein Achtel Achtel bleibt, sondern so viel mal als möglich doppelt wird, wo also kein einziger edler Zug des Bogens gehört wird, und wo das Ohr des Zuhörers wohl hinlänglich ausgefüllt wird, das Herz aber völlig leer bleibt, dahingegen bei jenem der Zuhörer in die zärtlichste Empfindung versetzt, und oft zu Thränen gerührt wird — welch ein himmelweiter Unterschied! — Und wenn mich gleich jener in dem vorhergegangenen Allegro durch die größten Schwierigkeiten in Verwunderung gesetzt hat, und ich höre nun ein Adagio, und in diesem ganz und gar den wahren Endzweck verfehlen, muß ich da nicht jenem Meister, jenem Herzensbezwinger ganz allein meine Liebe schenken? Bey dem anderen bleibt es also bey der Bewunderung. Dieses gilt nun allgemein von allen den neumodischen Violinisten, die sich allein um Schwierigkeiten bemühen, und sich die Erregung der Bewunderung zum einzigen Endzweck ihrer Kunst machen. Die Herren bemerken nicht, daß sie sich selbst erniedrigen und verunedeln, indem sie sich bemühen, geschickte Seiltänzer zu werden, da sie Meister des edlen, erhabenen Tanzes werden können. Hat sich aber einmal ein Virtuose jenes Fach gewählt, so thut man ihm hernach unrecht (?), wenn man an ihm den Mangel eines guten Adagio's tadelt: denn dieses ist jenem so entgegengesetzt, daß man die Unmöglichkeit von der Vereinigung beyder physikalisch aus dem Baue des Arms und der Hand beweisen könnte[1] . . . . . Wenn sie gleich nicht des seelenvollen Bogens eines Benda fähig sind, so sollten sie doch wenigstens nur nicht eine Menge solcher comischer Läufe drinnen machen, sondern den Gesang des Stückes nur simpel und deutlich vor-

1) Reichardt ist uns diesen Beweis, der auch schwerlich geführt werden könnte, leider schuldig geblieben. Seine Voraussetzung beruht auf einem Trugschlusse. Geigern, die im Adagiospiel nichts leisten, fehlt der Sinn, die Anlage dafür. Hand und Arm sind es also nicht sowohl, die hier in Frage kommen, sondern vornehmlich die Gemüthsbegabung und geistige Richtung.

Digitized by Google

tragen. Aber ich verstehe die Herren; sie fürchten sich, ihre Blöße zu zeigen, und um die todten Töne, die einen jeden Zuhörer gähnen machen würden, um diese zu verbergen, verblenden sie den Unwissenden wenigstens mit einer Menge Noten, die dieser für schwer hält. Ich habe durch diese Vergleichung die starken Allegro-Spieler gar nicht zu verachten gesucht: denn ich müßte mich selbst dadurch verachten, indem ich mich seit einigen Jahren auch auf Schwierigkeiten geübt habe, ohne aber jemals den wahren Endzweck der Musik, ich meyne die Rührung, nur einen Augenblick aus den Augen zu lassen. Sobald ich von einem Bogenstriche, wenn er mir auch noch so sehr gefiele, einsehe, daß er mir den kräftigen Zug im Adagio verderben möchte, so ließ ich ihn nach. Hierzu gehöret nun besonders das Hüpfen des Bogens, wo ich auf einen Bogenstrich viele Noten kurz abstoße, und in welchem Herr la Motte (Lamotte) bis zur äußersten Bewunderung Meister ist, womit er noch die Geschicklichkeit verbindet, Doppelgriffe, auf eben die Art gestoßen, sehr rein heraus zu bringen. Dieser Strich hingegen, so angenehm er auch dem Ohre klinget, verdirbt den Arm zum Adagio völlig, und ist dem nachdrucksvollen Bogen, der zum guten Adagio-Spieler erfordert wird, vollkommen entgegengesetzt [1]); daher man denn auch sehr was ungereimtes begehen würde, wenn man von Herrn la Motte ein rührendes Adagio forderte, und dabey doch immer das Ohr mit jenen hüpfenden Noten zu kitzeln wünschte. Indessen habe ich mich mitten in der Bewunderung, die ich diesem geschickten Manne schuldig war, nicht enthalten können, zu bedauern, daß das unveränderliche und erhabene Vergnügen, so ein Benda durch sein Adagio gewährt, diesem — kurzdauernden, witzigen Vergnügen aufgeopfert werden mußte. Ich bewundere auch mit Erstaunen die unbeschreibliche Geschwindigkeit und unfehlbare Sicherheit eines Lolli's, die Fertigkeit, Leichtigkeit, Reinigkeit und Annehm-

1) Diese Behauptung ist durch die Praxis völlig widerlegt. Denn es hat genug vorzügliche Geiger gegeben, die gleich bedeutend in der getragenen Cantilene wie im Staccatospiel waren. Wenn Lamotte im Adagiovortrag nichts leistete, so lag dies jedenfalls nicht am Staccato, sondern an seinem einseitigen Talent oder Studium. Reichardt offenbart auch sogleich bei dem, was er über Cramer bemerkt, den Widerspruch seiner Worte.

Digitized by Google

lichkeit eines Ditters, Peſch, Fränzel's u. a. m.; allein einen Cramer, der beydes ſo viel als möglich vereinigt, dieſen bewundere ich nicht allein, ſondern mein Herz fällt ihm auch bey, ich liebe ihn zugleich, indem ich ihn bewundere. Noch mehr aber zieht mich Benda zu ſich hin, der gar nicht daran denkt, Bewunderung bey mir zu erregen, ſondern blos nach meinem Herzen zielt, und dieſes ſo vollkommen trifft, daß ich mit der Empfindung, die er erregen wollte, ganz angefüllt bin".

„Herr Carl Benda verdient alſo außer dem Beyfall für ſeine große Geſchicklichkeit noch unſern ganzen Dank, daß er uns ſowohl in ſeinem Spielen als auch im Setzen die edle Manier ſeines verehrungswürdigen Vaters aufbehält. Es bleibt dabey nichts mehr zu wünſchen übrig, als daß ſich Herr Benda bemühe, in ſeinen Arbeiten ſowohl, als auch in ſeiner Spielart, etwas eigenes hinein zu bringen; und dieſes zwar nicht, um nicht bloß Nachahmer zu ſeyn — denn es iſt Ehre genug, ſich ein glücklicher Nachahmer eines ſo großen Meiſters zu wiſſen — ſondern vielmehr um den ſo ſehr eingeriſſenen Geſchmack der Neuzeit einigermaßen zu befriedigen. Er würde hierdurch das Vergnügen erhalten, die ſchöne Spielart ſeines großen Vaters wieder allgemeiner zu machen, die nun, zur Schande des deutſchen Publikums, bey einer großen Anzahl durch Witzlinge verdrängt worden iſt. Zu jenen Veränderungen aber wollen wir ihm nur allein die geſchwinden Sätze hergeben, das Adagio muß unverändert bleiben, denn das iſt tief in der Natur unſerer Empfindungen und Leidenſchaften gegründet, und ſo lange die unverändert bleiben, muß das wahre Adagio, das uns rühren und in Bewegung ſetzen ſoll — das Bendaiſche ſeyn".

Außer den Mitgliedern ſeiner Familie hatte Benda an namhaften Künſtlern, welche die Traditionen ſeiner Lehre auch über Berlin hinaus und bis ins 19. Jahrhundert hineintrugen noch zu Zöglingen: Chriſtian Heinrich Körbitz, Mitglied der Capelle des Markgrafen in Bayreuth; Johann Auguſt Bodinus, erſter Violiniſt in Schwarzburg-Rudolſtädtiſchen Dienſten; Ludwig Pitſcher und Johann Wilhelm Mathees, Mitglieder der Capelle des Prinzen Heinrich von

Digitized by Google

Preußen; Adam Feichtner[1]), Concertmeiſter des damals regierenden Herzogs von Curland; Leop. Aug. Abel, geb. 1720 in Cöthen; C. W. Ramnitz in Dienſten des Prinzen Wilhelm von Braunſchweig; L. F. Raab und deſſen Sohn Ernſt Heinrich; Carl Haack und Friedrich Wilhelm Ruſt, Fürſtl. Anhalt-Deſſauiſcher Muſikdirektor. Letzterer geb. 17.., geſt. 28. Februar 1796, war, wenigſtens als Violincomponiſt, der bedeutendſte Sprößling dieſer Schule. Die von ihm im Druck vorhandenen Violinſonaten zeichnen ſich durch Gediegenheit, ſo wie eben ſo tüchtigen als wirkſamen Inſtrumentalſatz aus, und gehören unſtreitig zu dem Beſten, was von deutſchen Violiniſten im Bereich der Violinſonate hervorgebracht worden iſt.

Leopold Friedrich Raab, geb. 1721 zu Glogau, ſtudirte einige Jahre hindurch im Breslauer Jeſuitenkloſter und wirkte zugleich dort als Kirchenſänger. Nachdem er dann bei dem Geiger Rau die Anfangsgründe des Violinſpiels gelernt hatte, begab er ſich nach Berlin und vervollkommnete ſich in dieſer Kunſt unter Benda's Leitung. Später wurde er Concertmeiſter in der Capelle des Prinzen Ferdinand. Er lebte in Berlin noch 1784. Weitere Nachrichten über ihn fehlen. Von ſeinen nach dem Muſter der Benda'ſchen Compoſitionen gefertigten Arbeiten wurde nichts gedruckt.

Sein Sohn, mit Vornamen Ernſt Heinrich Otto, geb. 1750 zu Berlin, welcher gleichfalls aus der Benda'ſchen Schule hervorging, galt als ein Geiger von Verdienſt, weil er es nach Gerber's Mittheilung verſtand, die edle Benda'ſche Manier mit den Anforderungen des neueren Geſchmackes „auf eine vernünftige Art" zu verbinden. Er war nach vollendetem Studium gleichfalls Mitglied der Capelle des Prinzen Ferdinand in Berlin, begab ſich aber 1784 auf Kunſtreiſen, welche damit endeten, daß er als Kammermuſikus in die Dienſte des Petersburger Hofes trat. Seine Violincompoſitionen ſcheinen nicht veröffentlicht worden zu ſein.

Carl Haack erweiſt ſich inſofern von Wichtigkeit, als durch ihn und ſeine Zöglinge die Benda'ſche Schule für Berlin bis auf die

1) Über Feichtner (Beichtner) finden ſich Nachrichten in Reichardt's Autobiographie (Berl. Muſ. Ztg. v. J. 1805, S. 313 ff.).

Digitized by Google

Neuzeit vererbt wurde. In Potsdam d. 18. Februar 1751 geboren, trat er, nachdem er unter Benda studirt, in die Privatcapelle des Prinzen von Preußen, nachmaligen Königs Friedrich Wilhelm II. 1782 ernannte ihn dieser zu seinem Concertmeister. Nachdem der Prinz den Thron bestiegen hatte, wurde Haack in die königl. Capelle als Kammermusikus eingereiht und 1796 zum Concertmeister befördert. Mit Pension 1811 verabschiedet, starb er am 28. September 1819 zu Potsdam. Seine Schüler waren Möser, Seidler und Maurer.

Endlich werden noch zwei bemerkenswerthe Persönlichkeiten, als zur Schule Benda's gehörig, bezeichnet: Kiesewetter und Fodor.

Johann Friedrich Kiesewetter, geb. in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Coburg, war Dilettant, wurde aber nichts desto weniger zu den besten Violinisten seiner Zeit gezählt. Seinen eigentlichen Wirkungskreis fand er gegen 1754 als Beamter bei der Finanzkammer in Ansbach, wo er 1780 starb. Sein Sohn und Schüler Christoph Gottfried, geb. zu Ansbach am 24. September 1777, widmete sich der Virtuosenlaufbahn. Schon in jungen Jahren unternahm er Kunstreisen, und führte infolge dessen ein unstätes, wechselreiches Leben. Längere Zeit hielt er sich in Amsterdam auf, dann war er in Oldenburg und Hamburg als Capell- und Concertmeister thätig. 1821 wandte er sich nach London, ohne jedoch vom Glück begünstigt zu werden. Er gerieth dort allmählig in mißliche Umstände und starb, von materiellen Sorgen bedrängt, am 27. September 1827. Von seinen Violincompositionen hat er nichts veröffentlicht. Spohr, der seine Bekanntschaft Ende 1815 machte, bemerkt über ihn: „In Hannover machten wir die interessante Bekanntschaft des Geigers und die höchst uninteressante des Menschen Kiesewetter. Als Geiger zeichnet er sich durch ein kräftiges, sehr reines und selbst gefühlvolles Spiel aus, ohne jedoch, wie es mir scheint, wahres Gefühl für die Schönheiten der Kunst zu besitzen, als Mensch ist er der aufgeblasenste Windbeutel, der mir bis jetzt vorgekommen ist".

Joseph Fodor, geb. 1752 zu Venloo, war der Sohn eines ungarischen Officiers, und empfing den ersten Violinunterricht von dem Organisten seines Geburtsortes. Als vierzehnjähriger Knabe

wurde er Franz Benda's Schüler. 1787 war er in Paris; dort ließ er sich mit Auszeichnung hören. 1794 wandte er sich nach Rußland. In Petersburg starb er d. 3. October 1828. Er veröffentlichte mehrere Violinstücke. Die ehedem berühmte Sängerin Josephine Mainville-Fodor, geb. 1793 in Paris, ist seine Tochter.

Neben Graun und Benda that sich in Berlin der Violinspieler Johann Peter Salomon durch den hingebenden Eifer hervor, mit welchem er sich angelegen sein ließ, die deutsche Kunst, insbesondere aber Haydn's Instrumentalmusik zur Geltung zu bringen, ein Verdienst, welches um so höher zu veranschlagen ist, als er mit seiner Richtung sehr isolirt dastand.[1] Auch wird ihm nachgerühmt, daß er einer der Wenigen gewesen, die damals Bach's Violinsonaten öffentlich spielen konnten und mochten. Salomon war als Concertmeister am Hofe des Prinzen Heinrich von Preußen angestellt. Als dieser seine Capelle auflöste, ging Salomon 1781 über Paris nach London. Hier erfolgte sein erstes Auftreten als Violinspieler im Covent-Garden-Theater. Anfangs vermochte er nicht durchzudringen, ja er mußte sich dazu entschließen, als Bratschenspieler in den Concerten mitzuwirken[2]. Erst nach und nach gelang es ihm, sich zu einer angesehenen Stellung emporzuarbeiten. Nachdem er während der Jahre 1784—85 die Concerte im Pantheon geleitet und 1786 mit gutem Erfolg eigene Musikaufführungen in Hannover square Rooms veranstaltet hatte, fand er 1789 bei der Academy of ancient Music Anstellung als Musikdirektor. Von 1791—95 stand er aber auf dem Höhepunkt seines Wirkens. Thatsächlich war er um diese Zeit eine der einflußreichsten Persönlichkeiten in dem musikalischen London. Dies verdankte er nächst seiner Tüchtigkeit und künstlerischen Intelligenz dem glücklichen Umstande, daß Haydn nicht allein 12 Symphonien — es sind die sogenannten Salomonischen — für seine Concerte componirte, sondern auch selbst in London erschien, um sie persönlich beim Publikum einzuführen. Beides war für Salomon's Unternehmen von ungeheurem Erfolg. Später (1796) veranstaltete der Künstler wieder

1) Vergl. Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst, III, 187.
2) Pohl's Haydn in London. Wien 1867.

Digitized by Google

eigene Concerte, und im Jahre 1813 machte er sich um das Londoner Musikleben noch insofern verdient, als er die Philharmonic Society mit begründete, jenes Concertinstitut, in welchem unter andern Künstlern der Neuzeit auch Felix Mendelssohn-Bartholdy auftrat, und das heute noch besteht.

Salomon wurde 1745 zu Bonn geboren und zwar in demselben Hause, welches ehedem als Beethoven's Geburtsstätte galt.[1] Zum Lehrer hatte er seinen Vater, und schon als dreizehnjähriger Knabe war er so vorgeschritten, daß er in der Capelle des Kurfürsten Clemenz August angestellt werden konnte. Im Jahr 1765 verließ er indeß seine Vaterstadt und begab sich auf eine Reise, die ihn nach Berlin und, wie bereits mitgetheilt wurde, an den Hof des Prinzen Heinrich führte. Er starb in London infolge eines Sturzes vom Pferde am 28. November 1815.

An Violincompositionen übergab Salomon der Öffentlichkeit nur 6 Solis, die zu Paris gedruckt, jedoch im Strome der Zeit spurlos untergegangen sind. Das gesammte Streben dieses Künstlers erscheint mehr auf das allgemein Musikalische als auf die Specialität des Violinspiels und der Violincomposition gerichtet. Deshalb war er auch weniger Solo- als Quartettspieler. Wie Treffliches er aber in letzterer Beziehung geleistet haben muß, geht daraus hervor, daß Haydn eigens einen Cyclus von Quartetten für ihn componirte.

Ein erwähnenswerther Schüler Salomon's war Friedrich Müller, geb. zu Reinsberg am 29. December 1752. Bis zum Jahre 1778 gehörte er der Capelle des kunstliebenden Prinzen Heinrich von Preußen an. Dann begab er sich in Gesellschaft der Mara auf eine Reise nach den skandinavischen Ländern, die ihn in Folge eines Liebesverhältnisses zu seiner nachmaligen Frau, der Sängerin Carolina Friederike Walther, nach Stockholm führte. Die ge-

---

1) Dieses Haus, in welchem, wie sich neuerdings herausgestellt hat, Beethoven's Eltern erst nach der Geburt ihres geniebegabten Sohnes wohnten, ist in der Rheingasse belegen. Das wirkliche, durch eine Gedenktafel kenntlich gemachte Geburtshaus Beethoven's befindet sich in der Bonngasse.

Digitized by Google

nannte Sängerin war nämlich mit dem Copenhagener Concertmeiſter Walther verheirathet, von dem ſie ſich Müller's wegen ſcheiden ließ. Als nun in Copenhagen ihrer beabſichtigten zweiten Ehe Hinderniſſe in den Weg gelegt wurden, begab ſie ſich heimlich mit Müller nach Stockholm, wo die Trauung vollzogen, und das Ehepaar zugleich vom Hofe engagirt wurde. 1782 ging Müller mit ſeiner Frau nach England, kehrte aber im nächſten Jahr ſchon nach Erringung großer Erfolge in die alte Stellung zurück, in der er auch, wie es ſcheint, bis zu ſeinem Ende verblieb. Müller ſoll ſich ſowohl im Adagio- wie im Allegroſpiel ausgezeichnet haben, insbeſondere aber auch der Bach'ſchen Violinſonaten mächtig geweſen ſein. Von ſeinen Compoſitionen wurden 6 Violinſolos in Paris, und nach dieſen noch andere ſechs 1785 in Berlin gedruckt.

—

Von größerer Bedeutung als Dresden und Berlin war für die Entwickelung deutſchen Violinſpieles Mannheim, da aus dem dortigen Muſikleben nach und nach die eigentlich nationale Schule hervorging. Die Tonkunſt hatte zu allen Zeiten am pfälziſchen Hofe einen günſtigen Boden gefunden, ſtand aber beſonders ſeit dem Regierungsantritt Carl Theodor's (1742) in Blüthe. Schubart berichtet darüber Folgendes: „Gleich bei Anfang dieſes Jahrhunderts war allein zur Unterhaltung der fürſtlichen Muſik ein Vermächtnis von 80,000 Fl. jährlich geſtiftet. Dies Vermächtnis iſt ſo feſt gegründet, daß es kein Churfürſt mehr umſtoßen kann. Daher darf es niemand wundern, wenn die Muſik in der Pfalz in kurzem zu einer ſo bewundernswerthen Höhe aufſtieg. Doch hat ſie erſt dem vorigen Churfürſten den Glanz zu verdanken, der ſogar den Neid des ſtolzen Auslandes erregt und ſeinen Hof zu einer Schule des wahrhaft guten Geſchmacks in der Tonkunſt gemacht hat. Dieſer Churfürſt ſpielte die Flöte, und war ein enthuſiaſtiſcher Verehrer der Tonkunſt. Er zog nicht nur die erſten Virtuoſen der Welt an ſeinen Hof, errichtete muſikaliſche Schulen, ließ Landeskinder von Genie reiſen; ſondern verſchrieb auch noch mit vielen Koſten die trefflichſten Stücke aus ganz Europa, und ließ ſie durch ſeine Tonmeiſter aufführen ..... Das Theater des Chur-

Digitized by Google

fürſten und ſein Concertſaal waren gleichſam ein Odeum, wo man die Meiſterwerke aller Künſtler charakteriſirte. Die abwechſelnde Laune des Fürſten trug ſehr viel zu dieſem Geſchmacke bei. Jomelli, Haſſe, Graun, Traetta, Georg Benda, Sales, Agricola, der Londoner Bach, Gluck, Schweizer wechſelten da Jahr aus Jahr ein mit den Compoſitionen ſeiner eigenen Meiſter ab, ſo daß es keinen Ort der Welt gab, wo man ſeinen muſikaliſchen Geſchmack in einer Schnelle ſo ſicher bilden konnte, als Mannheim. Wenn der Churfürſt in Schwetzingen war und ihm ſein vortreffliches Orcheſter dahin folgte, ſo glaubte man in eine Zauberinſel verſetzt zu ſeyn, wo alles klang und ſang. Aus dem Badehauſe ſeines Hesperiden-Gartens ertönte Abends die wollüſtigſte Muſik; ja aus allen Winkeln und Hütten des kleinen Dorfes hörte man die magiſchen Töne ſeiner Virtuoſen, die ſich in allen Arten von Inſtrumenten übten".

Die erſte bedeutungsvolle Geſtalt, welche uns aus dem Geigerchor dieſes Orcheſters entgegentritt, iſt Johann Carl Stamitz, geb. 1719 zu Deutſchbrod in Böhmen, geſt. 1761 (nach anderen 1776), in Mannheim. Er wird als Begründer der Mannheimer Violinſchule betrachtet. Der Sohn eines Schullehrers und Stadtcantors, war er bereits in jungen Jahren mit Muſik beſchäftigt, und ſowohl im Violinſpiel wie auch in der Compoſition der Schüler ſeines Vaters. Über ſeine weitere Kunſtbildung iſt nichts bekannt. Wir wiſſen nur, daß er gegen 1745 als Concertmeiſter in die Mannheimer Capelle trat. Auch über ſeine Amtsthätigkeit iſt kaum eine Spur von Licht verbreitet. Selbſt bei Schubart, der ſonſt ziemlich eingehend über die vorzüglichſten Mitglieder der Mannheimer Hofmuſik urtheilt, findet ſich nur folgendes, ſehr allgemein gehaltenes Raiſonnement: „Stamiz der Vater, ein berühmter ungemein gründlicher Violiniſt. Seine Concerte, Trios, Solis, ſonderlich ſeine Symphonien ſind noch immer in großem Anſehn, ob ſie gleich eine alternde Miene haben. Den Mangel neumodiſcher Schnörkel erſetzt er durch andere ſolidere Vorzüge. Er hat die Natur der Geige tief ſtudirt; daher ſcheinen einem die Sätze gleichſam in die Finger zu fallen. Seine Bäſſe ſind ſo meiſterhaft geſetzt, daß ſie den heutigen ſeichten Componiſten zu einem beſchämenden Muſter dienen könnten." Mit der letzteren Be-

Digitized by Google

merkung wird man es nicht allzugenau nehmen dürfen. Als sie niedergeschrieben wurde, gab es schon andere Meister in Deutschland, von Italien nicht zu reden, deren Werke zum Studium nicht nur in Betreff der Bässe, sondern auch sonsthin empfehlenswerther waren, als gerade die Erzeugnisse Stamitzens.[1] Die Gestaltung derselben hat allerdings etwas Normales, dabei sind sie aber so altväterisch philisterhaft, trocken und allen Inhaltes baar, daß es nicht Jedermanns Sache wäre, sie als Muster, wenn auch nur in Betreff der Bässe aufzustellen. Offenbar nahm sich Stamitz als Tonsetzer die Werke italienischer Meister, insbesondere diejenigen Tartini's zur Richtschnur. Ein echt deutscher Zug ist indessen seinen Arbeiten nicht abzusprechen, und dies möchte die bemerkenswertheste Seite daran sein, die auch jedenfalls Veranlassung gegeben hat, ihn als den „Stammvater des deutschen Violinspiels" zu bezeichnen. Allein man darf hierbei keineswegs an eine schon selbstständig ausgebildete nationale Richtung denken, und muß sich vielmehr vergegenwärtigen, daß auch das Mannheimer Violinspiel zu jener Zeit noch ganz entschieden in dem Mutterboden der italienischen Kunst wurzelte. Und wenn auch die Mannheimer Schule für die Emancipirung vom wälschen Einfluß am geeignetsten sich erwies, weil in ihr hauptsächlich deutsche Geiger wirkten und gebildet wurden, so erfolgte eine völlige Befreiung von dem fremden Elemente doch erst mit Ende des 18. Jahrhunderts.[2]

Unter Stamitzens zahlreichen Schülern sind zu nennen: seine beiden Söhne Carl und Anton, sowie Christian Cannabich.

Carl Stamitz, geb. 7. Mai 1746, gest. 1801, nimmt unser Interesse nicht weiter in Anspruch, da er, obwohl ursprünglich Violinist, seinen Ruf als Bratschist und Viola d'amour-Spieler begründete. Von seinem Bruder Anton, geb. 1753 in Mannheim, weiß

---

1) Fétis giebt ein vollständiges Verzeichnis seiner Compositionen.

2) In Hiller's „Wöchentlichen Nachrichten", Jahrg. 2. S. 167, findet sich ein Mitgliederverzeichnis der pfälzischen Capelle vom Jahre 1767, in welchem Chr. Cannabich und Jos. Toeschi als Concertmeister, Ignaz Fränzl und Danner als erste, und Wilh. Cramer, sowie Carl und Anton Stamitz als zweite Geiger aufgeführt sind.

Digitized by Google

man nur, daß er ſich als Violinſpieler und Componiſt auszeichnete, und in Paris der Lehrer Rudolph Kreutzer's wurde.

In Betreff Chriſtian Cannabich's giebt uns Schubart genauere Mittheilungen. Er ſagt von ihm: „Sein Strich iſt ganz original. Er hat eine ganz neue Bogenlenkung erfunden. Es fällt außerordentlich ſchwer, das originelle ſeiner Striche zu beſtimmen: es iſt bei weitem nicht Tartiniſche Steifigkeit (?), noch weniger das Laxe von Ferrari. So zwanglos als ſich nur denken läßt, führt er den Bogen, und bringt Tiefen und Höhen, Stärke und Schwäche, auch die feinſten Nebenſchattirungen mit Vollgewalt heraus. Seine originelle Art, mit dem Bogen zu malen, hat eine neue Violinſecte hervorgebracht."

Cannabich war indeſſen, ſoweit wir zu urtheilen vermögen, nicht ſowohl ein außerordentlicher Soloſpieler, als ein vorzüglicher Concertmeiſter und Lehrer, eine Erſcheinung, die überhaupt charakteriſtiſch für deutſche Violiniſten iſt. Während die italieniſchen Geiger und, wie wir ſpäter ſehen werden, auch die franzöſiſchen mit unverkennbarer Vorliebe dem Soloſpiel ihre Kräfte widmeten, waren die deutſchen, ohne das letztere gerade zu vernachläſſigen, durch die geſammte Entwickelung der nationalen Muſik und deren tiefen combinatoriſchen Geiſt, namentlich ſeit Mitte des vorigen Jahrhunderts, vorwiegend auf die Verfolgung allgemeinerer tonkünſtleriſcher Tendenzen hingewieſen. Es wurden ihnen von den ſchaffenden Tonmeiſtern Aufgaben geſtellt, deren Bewältigung mehr vorausſetzt, als die einſeitige Thätigkeit des Soloſpielers, nämlich eine ernſtere, von ſelbſtiſchen Zwecken befreite Richtung, ſowie eine gründliche und umfaſſende muſikaliſche Durchbildung. Dieſes Erforderniß ſetzte einerſeits der Verbreitung des reinen Virtuoſenthums in Deutſchland einen feſten Damm entgegen, der nur in vereinzelten Fällen durchbrochen wurde, und erzeugte andererſeits die allgemeinere Herausbildung eines gediegenen Muſikerthums, wie denn Deutſchland thatſächlich vorzugsweiſe das Vaterland der guten Muſiker iſt. Nothwendig mußten in dieſer Beziehung die deutſchen Concertmeiſter, welche noch bis tief in dieſes Jahrhundert hinein die eigentlichen Lehrmeiſter im Orcheſter- und

Digitized by Google

Enſembleſpiel waren [1]), mit gutem Beiſpiel vorangehen. Wir ſahen ſchon, daß Piſendel, Graun und Benda neben ihrer Thätigkeit als Violiniſten hauptſächlich für Ausbildung des Orcheſterſpieles wirkten. Auch von Cannabich wird dies beſonders gerühmt. Schubart berichtet, daß er von der Natur ſelbſt zum Concertmeiſter gebildet ſei und daß in der Anführung eines Orcheſters und in der Bildung von Künſtlern ſein vorzüglichſtes Verdienſt beſtehe. Dann ſagt er weiter von ihm: „Das mit Recht ſo hochberühmte pfälziſche Orcheſter hat dieſem Manne das Meiſte von ſeiner Vollkommenheit zu danken. Nirgends wird Licht und Schatten beſſer markirt, die halben, mittel und ganzen Tinten fühlbarer ausgedrückt, der Töne Gang und Verhalt dem Hörer ſo einſchneidend gemacht, und die Kataraкte des Harmonieſtromes in ſeiner höchſten Höhe anwirkender vorgetragen, als hier. Die meiſten jungen Mitglieder dieſes trefflichen Muſikchors ſind Cannabich's Zöglinge. Man kann die Pflicht des Ripieniſten nicht vollkommener verſtehen, als Cannabich. Er beſitzt die Gabe, mit dem bloßen Nicken des Kopfes und Zucken des Ellenbogens das größte Orcheſter in Ordnung zu erhalten. Er iſt eigentlich der Schöpfer des gleichen Vortrags, welcher im pfälziſchen Orcheſter herrſcht. Er hat alle jene Zaubereien erfunden, die jetzt Europa bewundert. Kein Orcheſter der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein Forte iſt ein Donner, ſein Crescendo ein Catarakt, ſein Diminuendo ein in die Ferne hinplätſchernder Kryſtallfluß, ſein Piano ein Frühlingshauch. Die blaſenden Inſtrumente ſind alle ſo angebracht, wie ſie angebracht ſeyn ſollen: ſie heben und tragen, oder füllen und beſeelen den Sturm der Geigen. Lord Fordice pflegte, als er Deutſchland bereiſte, zu ſagen: Preußiſche Taktik und Mannheimer Muſik ſetzen die Deutſchen über alle Völker hinweg. Und als Klopſtock das daſige Orcheſter hörte, rief der große,

1) Heute zu Tage iſt leider der Gebrauch ſehr eingeriſſen, die Orcheſterdirigenten vom Clavier herbeizuholen. Muſiker aber, die ihr ganzes Leben nur an dieſem Inſtrumente zugebracht haben, können unmöglich klare Vorſtellungen vom Orcheſterorganismus und deſſen Handhabung beſitzen. Oft haben dieſe Herren nicht einmal ausreichendes Gehör und Taktgefühl. Ausnahmen hiervon können eben nur die Regel beſtätigen.

Digitized by Google

ſelten bewunderte Mann ekſtatiſch aus: „Hier ſchwimmt man in den Wollüſten der Muſik“.

Die Behauptung Schubart's, daß Cannabich der Erfinder aller jener von Europa bewunderten Zaubereien in Betreff der Orcheſtertechnik ſei, erſcheint ſehr zweifelhaft, wenn man andere in ſeinen Schriften befindliche Mittheilungen dagegen hält. So ſagt er an einer andern Stelle: „Der große Jomelli war der Erſte, der die muſikaliſche Farbengebung beſtimmte. Das Staccato der Bäſſe, wodurch ſie faſt den Nachdruck des Orgelpedals erhielten; die genauere Beſtimmung des muſikaliſchen Colorits; und ſonderlich das allwirkende Crescendo und Decrescendo ſind ſein! Als er dieſe Figur in einer Oper zu Neapel zum erſten Male anbrachte, richteten ſich alle Menſchen im Parterre und den Logen auf, und aus weiten Augen blickte das Erſtaunen. Man fühlte die Zauberkraft dieſes neuen Orpheus, und von der Zeit an hielt man ihn für den erſten Tonſetzer der Welt“.

Wenn man ſich bei dieſem Citat erinnert, daß Cannabich vom Kurfürſten von Mannheim auf 3 Jahre nach Neapel geſchickt wurde, um dort unter Jomelli's Leitung ſich künſtleriſch zu vervollkommnen, ſo liegt die Annahme ſehr nahe, daß er „jene Zaubereien“ des Orcheſterſpieles zur Hauptſache dort kennen gelernt hatte, wodurch indeß ſeine Bedeutung für die Ausbildung der deutſchen Orcheſtermuſik keineswegs geſchmälert werden kann. Intereſſant und wichtig iſt es immerhin, zu erkennen, daß auch in dieſer Beziehung ein Anſtoß von Italien ausging.

Cannabich war auch Componiſt und Schubart charakteriſirt ihn in dieſer Beziehung folgendermaßen: „Cannabich verbindet mit der ſchönſten Kunſteinſicht das beſte deutſche Herz. Man muß ihn ſprechen und ſeine Compoſitionen ſelbſt vortragen hören, um darüber richtig urtheilen zu können. Ein einziger falſcher Strich, ſchiefe Bogenlenkung kann ſeinen Stükken, die ganz originell ſind, einen falſchen Karakter geben, und daher auch falſche Urtheile darüber veranlaſſen. Ich habe ſie in der höchſten Vollkommenheit vortragen hören und mir ſchienen ſie doch immer mehr Studium der Geige und der äußeren Verzierungen der Tonkunſt, als tiefes Schöpfen aus dem kriſtallenen Meere der Harmonie ſelbſt zu verrathen. Seine Symphonien vom

Digitized by Google

ganzen pfälziſchen Orcheſter vorgetragen, ſchienen mir damals das Non plus ultra der Sinfonie zu ſein. Es iſt nicht bloß Stimmengetöß, wie der Pöbel im Aufruhr durcheinanderkreiſcht, es iſt ein muſikaliſches Ganzes, deſſen Theile wie Geiſterausflüſſe wieder ein Ganzes bilden. Der Hörer wird nicht bloß betäubt, ſondern von niederſtürzenden, bleibenden Wirkungen erſchüttert und durchdrungen".

Bei anderer Gelegenheit bemerkt Schubart dagegen: „Als Tonſetzer bedeutet er in meinen Augen nicht viel. In Bizarrerien des Strichs, im tiefen Studium des muſikaliſchen Colorits, in einigen lieblichen Modemaſchen beſteht der ganze Charakter ſeiner Compoſitionen. Seine Ballete ſind nicht übel; allein in 50 Jahren wird ſie kein Menſch mehr leſen. Cannabich iſt ein Denker, ein fleißiger, geſchmackvoller Mann, aber kein Genie. Fleiß compilirt, und ſeine Compilationen zerſtäuben; Genie erfindet — und ſeine Erfindungen wetteifern mit der Ewigkeit. Vielleicht mag auch dies das Feuer Cannabichs ſchwächen, daß er in ſeinem Leben keinen Wein trank". Zur richtigen Würdigung der letzteren Bemerkung iſt in Betracht zu ziehen, daß Schubart ein eifriger Diener des Bachuscultus war. Indeſſen geſteht er trotzdem mit liebenswürdigem Gerechtigkeitsſinn zu, daß Cannabich es in productiver Hinſicht mit Waſſertrinken dennoch weiter gebracht habe, als Toeschi, der zweite Concertmeiſter im Mannheimer Orcheſter, mit Weintrinken. Übrigens geht aus den theilweis ſich widerſprechenden Bemerkungen Schubart's über Cannabich hervor, daß ſeine Urtheile häufig mehr der augenblicklichen Stimmung als feſten Kunſtprincipien entſprangen. Cannabich's Compoſitionen machen uns heute den Eindruck ſorgſam und ſtudiengerecht ausgeführter, doch völlig trockener und gehaltloſer Arbeiten.

Dieſer Violinmeiſter wurde 1731 (nach anderen 1724) in Mannheim geboren und ſtarb nach Lipowski[1]) 1798 in Frankfurt, nach Gerber 1797 in München. Er begab ſich nach letzterer Stadt, wie Lipowski berichtet, mit dem Hofe 1778, nachdem er 1765 zum Concertmeiſter bei der italieniſchen Oper, 1775 aber zum Muſikdirektor

1) S. deſſen Tonkünſtlerlexikon.

Digitized by Google

ernannt worden war.[1] Den ersten Unterricht erhielt er von seinem Vater, welcher ihn später der Lehre Stamitzens theilhaftig werden ließ. Ein weiterer Zögling des letzteren und Cannabich's war Wilhelm Cramer, der als besondere Zierde der Mannheimer Schule gilt. Konnte er auch als Tonsetzer mit seinem Sohne nicht wetteifern, dessen classische Pianoforteetüden heute noch Gegenstand ungetheilter Anerkennung sind, so war er doch sicher ein ebenso vorzüglicher ausübender Künstler als dieser aus der Clementischen Schule hervorgegangene Meister. Sein Violinspiel wird ebensosehr gerühmt, wie seine seltene Befähigung zum Concertmeister. Schon im siebenten Jahre konnte Wilhelm Cramer sich als Solospieler hören lassen. Einige Jahre später begab er sich auf eine Kunstreise nach Holland und trat dann in die Mannheimer Capelle, der er bis 1773 angehörte. In diesem Jahre wurde er durch den Londoner Concertunternehmer J. C. Bach veranlaßt, die Themsestadt zu besuchen. Hier fand sein Spiel so großen Beifall, daß er sich entschloß, ganz von Mannheim nach London überzusiedeln. Er wurde bald eine vielbegehrte Persönlichkeit und bekleidete zunächst das Dirigentenamt der Hofconcerte in Buckingham-house und Windsor. Dann wurde er Vorspieler an der italienischen Oper und an den Concerten für „alte Musik" so wie der Gesellschaft „Musical-Fund" (später Royal Society of Musicians). Eine Zeitlang stand er gleichfalls den Professional- und Pantheon's-Concerten leitend vor. Die Direction bei den letzteren mußte er an Salomon abtreten, wie er denn auch bei der italienischen Oper seine Stelle verlor, als Viotti, in London ein Asyl suchend, für dieselbe gewonnen wurde. Die letzten Lebensjahre des Künstlers gestalteten sich, gleichwie bei so vielen in der englischen Hauptstadt wirkenden Musikern sehr trübselig. Freunde mußten sich seiner annehmen, um ihn vor äußerster materieller Noth zu schützen. Unter so traurigen Umständen starb er am 5. October 1799. Geboren war er zu Mannheim 1745, nach anderen Angaben 1743.

Über Cramer's Spielweise bemerkt Schubart: „Wilhelm Cramer,

[1] Gerber giebt, jedenfalls irrthümlich an, daß Cannabich 1765 an die italienische Oper „nach München" berufen worden sei.

Digitized by Google

ein Geiger voll Genie. Er bildete sich in der Mannheimer Schule, überflog aber seine Lehrmeister bald. Er hält sich jetzt in London auf und die Engländer nennen ihn den ersten Violinisten der Welt. Wenn auch dies Urtheil übertrieben seyn möchte; so muß man doch gestehen, daß er es zu einer bewundernswerthen Vollkommenheit auf seinem Instrument gebracht hat. Sein Strich ist ganz original: er führt ihn nicht wie andre Geiger gerade herunter, sondern oben hinweg (?) und nimmt ihn kurz und äußerst fein. Niemand stakirt die Noten mit so ungemeiner Präzision wie Cramer. Er spielt sehr schnell, geflügelt, und dieß alles ohne Zwang; doch gelingt ihm das Adagio oder vielmehr das Zärtliche und Gefühlvolle am meisten. Es ist vielleicht nicht möglich, ein Rondo süßer und herzerfüllender vorzutragen, als Cramer es thut. In diesem Stücke läßt er selbst einen Lolli weit hinter sich. Cramer setzt seine Concerte, Sonaten und Solos alle selbst, und zwar — gegen die Sitte der meisten heutigen Virtuosen gründlich, und mit trefflichem Geschmack". Zur Ergänzung der letzteren Bemerkung berichtet Pohl[1]), daß J. C. Bach in London angeblich „die letzte Feile an Cramer's Compositionen angelegt habe". Übrigens wird heute wenig darauf ankommen, inwieweit dies begründet ist oder nicht, da Cramer's inhaltsleere, gänzlich veraltete Violincompositionen, von denen Fétis ein specielles Verzeichnis giebt, für die Nachwelt völlig bedeutungslos geworden sind. Dagegen zählt Cramer zu denjenigen deutschen Violinmeistern, die sich für Hebung des Londoner Musiklebens im vorigen Jahrhundert hochverdient gemacht haben.

Als ein Schüler Cannabich's ist hier noch dessen Sohn Carl, geb. 1771 in Mannheim, zu nennen. Später unterrichtete ihn Friedrich Eck. In der Theorie und Composition waren Grätz und Peter Winter seine Lehrer. Nachdem er Hofmusikus in München gewesen und eine zweijährige Studienreise in Italien gemacht, wurde er 1796 Musikdirektor in Frankfurt. In gleicher Eigenschaft kehrte er 1801 nach München zurück. Er starb dort am 1. Mai 1806.

Neben Stamitz, dem Vater, machte sich unter den älteren Geigern des Mannheimer Orchesters in Ignaz Fränzl (auch Fränzel) eine

1) Haydn und Mozart in London. Wien, Gerold 1867.

Digitized by Google

zweite, für das deutsche Violinspiel wichtige Persönlichkeit geltend. Man kennt weder Lehrer noch Bildungsgang dieses Künstlers. Da er jedoch in Mannheim geboren wurde — 3. Juni 1736 — (sein Todesjahr ist unbekannt), so darf mit Grund angenommen werden, daß er sich unter den Einflüssen der von Stamitz ausgehenden Wirksamkeit entwickelte. Am 28. November 1750 trat Fränzl in die kurfürstliche Capelle. Einige Jahre später wurde er Concertmeister und endlich Hofmusikdirektor. Bei Gerber findet sich außerdem die Notiz, daß er 1790 als erster Direktor des Mannheimer Theaterorchesters fungirte. Daß er ein tüchtiger Violinist gewesen, dafür sprechen mehrfache in Deutschland, Frankreich und England mit Erfolg unternommene Kunstreisen. Lipowski bemerkt von ihm: „Er gehörte unter die ersten Violinspieler seiner Zeit, welche die Kraft des Bogens kannten, und seine Kenntnisse auf dem Griffbrette der Violine beweisen die künstlichen Passagen in den von ihm verfertigten Violinconcerten, vorzüglich aber die Bildung seines Sohnes Ferdinand". Weniger günstig lautet das Urtheil im Berliner musik. Wochenblatte vom Jahre 1791 über ihn: „Sein Spiel ist zwar feurig und brillant, sein Strich fest und kräftig und sein Ton rein und voll, aber Alles mehr orchestermäßig als virtuos und ohne den zarten schmelzenden Gesang, wodurch die Violine so wunderbar wirkt". Als Tonsetzer war Ignaz Fränzel namentlich in Betreff der Violine thätig.

Größere Bedeutung hatte in ausübender und produktiver Hinsicht sein Sohn Ferdinand. Über diesen berichtet Schubart: „Frenzel ist ein Geiger der Liebe; man kann nichts süßeres, einschmeichelnderes hören, als seinen Vortrag und seine Erfindungen. Er ist einer der lieblichsten Violinisten unserer Zeit — gleich stark in der Begleitung, wie im herrschenden Vortrag. Sein Strich hat so viel Delikatesse und reizende Anmuth, daß ihn niemand ohne tiefe Rührung hören kann. Er ist kein Sklave von seiner eigenen Manier, sondern trägt auch fremde Arbeit mit Wärme vor. Die von ihm gesetzten Violinstücke gehören unter die besten dieser Art: sie sind zwar nicht brausend und feurig, aber desto tiefgefühlter, inniger und voll von neuen melodischen Gängen. Die Hollandais, Rondos, und andere dergleichen süße Erfindungen der Musik, gelingen ihm sonderlich bis zur magi-

Digitized by Google

ſchen Täuſchung. Sein Allegro rollt ſo leicht und zwanglos weg, daß er nichts zu thun ſcheint, wenn er alles thut. Vielleicht iſt nur ſeine Bogenlenkung etwas zu verkünſtelt und gezwungen; wenigſtens iſt ſie nicht ſo frei, wie Lolli's ſeine".

In der Allgem. muſik. Ztg. vom Jahre 1803 (Nr. 18) heißt es in einem Bericht aus München: „Fränzl ſpielt mit Feuer und Ausdruck, ſein Ton iſt ſchmelzend und rührend, ſein Vortrag zart und geſchmackvoll. Sehr verſchieden iſt ſeine Manier von jener des Herrn Eck. Dieſer geht mehr ins Große, ſein Spiel iſt für große Säle berechnet, er ſucht durch kühne, aber mit Einſicht hingeworfene Maſſen über den Beifall des Zuhörers zu gebieten. Herrn Fränzel's Spiel iſt ruhiger, ſtiller; durch ſchmeichelnde Verzierungen, ſanfte Wendungen, ſucht er mehr die Herzen zu gewinnen, als das Gemüth tief aufzuregen und zu erheben. Er geht ſeinen eignen Gang, und iſt darin zu loben. Die hohen Töne der Violine des Herrn Fränzl ſcheinen uns etwas quiekend und ſchreiend. Die Mitteltöne aber ſind unbeſchreiblich ſüß und in die Seele dringend. Schwierigkeiten trägt er ſehr artig und geſchmackvoll vor. Doppelgriffe, die er ſehr liebt, ſind ihm ein Spiel, und immer rein. Das Adagio war faſt im Geſchmack und der Manier eines Nardini vorgetragen, und machte, da dies eben jetzt eine neue Sache iſt, eine ſchöne Wirkung".

Großes Intereſſe bietet folgende aus dem Jahre 1802 herrührende Kritik Spohr's über Fränzl, den er in Petersburg hörte: „Der vorzüglichſte Geiger, der damals in Petersburg anweſend war, iſt Fränzl. Er hält die Violine noch nach der alten Methode auf der rechten Seite des Saitenhalters und muß daher mit gebücktem Kopfe ſpielen. Dazu kommt, daß er den rechten Arm ſehr hoch hebt und die üble Angewohnheit hat, bei ausdrucksvollen Stellen die Augenbrauen in die Höhe zu ziehen. Sein Spiel iſt rein und ſauber. Im Adagio macht er viele Läufer, Triller und andere Verzierungen mit einer ſeltenen Deutlichkeit und Delikateſſe. Sobald er aber ſtark ſpielt, wird ſein Ton rauh und unangenehm, weil er den Bogen zu langſam und zu nicht am Stege führt, und ihn zu ſehr auf die Saite drückt. Die Paſſagen macht er deutlich und rein, aber immer in der Mitte des Bogens, folglich ohne Abwechſelung von Stärke und Schwäche".

Digitized by Google

Als Spohr Fränzl 1815 in München wiederum hörte, fand er Veranlassung, über ihn zu bemerken: „Herr M. D. Fränzel spielte sein altes Violinconcert mit Janitscharenmusik. Die Composition ist in dem süßlich faden Geschmack der Pleyl'schen Epoche und kann jetzt unmöglich noch gefallen. Eben so veraltet ist auch sein Spiel, von dessen früheren Vorzügen nur noch das Feuer übrig geblieben ist, das ihn aber jetzt oft zur Undeutlichkeit und unreinen Intonation fortreißt".

Eine Vergleichung der vorstehenden Urtheile ergiebt, welch einen bedeutenden Umschwung das Violinspiel zu Anfang dieses Jahrhunderts erfahren hatte. Den höher gespannten Anforderungen vermochte ein in seinen jüngeren Jahren so beliebter Künstler wie Fränzl nicht mehr gerecht zu werden.

Ferdinand Fränzl, geb. 24. Mai 1770 in Schwetzingen, trieb das Violinspiel, in welchem der Vater ihn unterwies, seit dem fünften Lebensjahre. Zwei Jahre später ließ er sich am Mannheimer Hofe bereits als Solospieler hören und 1782 wurde er zum Kammermusikus ernannt. Bald begab er sich, zunächst (1785) in Gesellschaft seines Vaters, auf Kunstreisen. In Straßburg angelangt, benutzte er die Gelegenheit, bei Richter und Pleyel theoretischen Unterricht zu nehmen. Hierauf besuchte er Frankreichs Hauptstadt, in der er sich jedoch nicht Geltung verschaffen konnte, weil Paris damals eine nicht geringe Anzahl auserlesener Geiger besaß, an deren Spitze Viotti stand. Er wandte sich alsbald nach Italien, namentlich um unter Leitung des Pater Mattei in Bologna Compositionsstudien zu machen, und besuchte dann die Städte Rom, Neapel und Palermo. 1792 kehrte er in die Heimath zurück, um an Carl Cannabich's Stelle zu treten. Mehrere Jahre lebte er hier ruhig, dann trieb es ihn wieder hinaus in die Ferne, und nachdem er sich längere Zeit in Offenbach aufgehalten hatte, begab er sich 1802 auf den Weg nach Petersburg und Moscau, Städte, die seit Ende des vorigen Jahrhunderts neben Paris und London wegen ihrer pekuniären Ergiebigkeit immer häufiger von renommirten ausübenden Künstlern besucht wurden.

Zu Ende 1806 traf Fränzl wieder in München ein und übernahm dort die Dirigentenstelle am Hoftheater. Diese war so eben erst

Digitized by Google

durch den Tod des Sohnes Christian Cannabich's, Carl, in dessen Funktion Fränzl schon einmal getreten, erledigt worden.

Neben seiner amtlichen Thätigkeit führte Fränzl von hier ab nicht minder ein bewegtes Wanderleben als Violinspieler, welches ihn nach Paris, Amsterdam, Wien und Leipzig führte. Auch eine zweite italienische Reise unternahm er 1823. Im folgenden Jahre war er wieder in München. Trotz seines vorgerückten Alters fand er indessen immer noch keine Ruhe. Er wandte sich nach Genf, dann wieder in seine Heimath und wählte endlich Mannheim zu seinem Aufenthaltsorte. Hier starb er im November 1833.

Unter seinen zahlreichen Compositionen giebt es einige Concerte für die Violine, die sich im Hinblick auf gewandte formelle Gestaltung und fließenden Styl, sowie anmuthige, gefällig ansprechende Erfindung vortheilhaft von den meisten damaligen gleichartigen Produktionen auszeichnen. Unverkennbar in ihnen ist der Einfluß Viotti's. Ihre Wirkung auf die weitere Öffentlichkeit wurde indeß ebensosehr durch die Hauptvertreter der pariser Schule, sowie durch Spohr's epochemachendes Auftreten verdunkelt und dermaßen in den Hintergrund des Musiklebens gedrängt, daß sie nicht jene Verbreitung fanden, die ihnen unter günstigeren Umständen wohl zu Theil geworden wäre.

Aus der Lehre Ignaz Fränzl's ging außer dessen Sohn noch der zu Anfang dieses Jahrhunderts vielgenannte Geiger Friedrich Wilhelm Pixis, geb. 1786 zu Mannheim, hervor. Er begann bereits als fünfjähriger Knabe seine Studien, zunächst unter Leitung eines gewissen Ritter, setzte sie dann bei dem Violinisten Luci in Offenbach fort und vollendete sie mit Hilfe Fränzl's. In seinem neunten Jahre ließ er sich schon öffentlich hören und alsbald begab er sich in Gesellschaft seines Vaters und Bruders, des berühmten Clavierspielers Johann Peter Pixis, auf eine längere Kunstreise, die über Karlsruhe, Stuttgart, Göttingen, Kassel, Braunschweig und Bremen nach Hamburg führte. Hier traf die Künstlerfamilie 1798 ein, und Fr. W. Pixis benutzte die sich darbietende Gelegenheit, bei Viotti, der damals gleichfalls in Hamburg war, noch eine Zeitlang zu studiren. Spohr, der ihn 1802 in Königsberg hörte, schrieb damals in sein

Digitized by Google

Tagebuch über ihn folgende Zeilen nieder: „Sein Ton ist kraftlos und der Vortrag ohne Ausdruck. Dabei hat er eine schlechte Bogenführung. Er faßt den Bogen eine Handbreit vom Frosche (eine damals viel verbreitete Gewohnheit) und hebt den rechten Arm viel zu hoch. So fehlt ihm alle Kraft im Striche und die Nüancen von *p* und *f* fallen bei seinem Spiele ganz fort. Seine Passagen waren matt und ohne Ausdruck, ja er griff sogar sehr falsch und kratzte zuweilen, daß den Zuhörern die Ohren wehthaten". Spohr fügte später vorstehenden Bemerkungen hinzu: „Auf diese sicher viel zu harten Urtheile wird mein Lehrer (Franz Eck) wohl eingewirkt haben, der ein sehr strenger Richter war. P. hatte sich, als ich ihn 10 Jahre später in Wien wieder sah, zu einem ausgezeichneten Violinisten herangebildet und bewährte sich auch als Professor am Conservatorium zu Prag als tüchtiger Lehrer". Diese, eines Spohr durchaus würdige Berichtigung entspricht vollkommen dem allgemeinen Urtheile über Pixis' Leistungsfähigkeit. Es bleibt noch zu bemerken, daß der Künstler, nachdem er 1804—1806 in dem Mannheimer Orchester thätig gewesen, über Wien nach Prag ging, und hier die Leitung des Violinunterrichts an der Musikschule übernahm, bei welcher er bis zu seinem Tode, den 20. Oktober 1842, rühmlich wirkte.

Der letzte bedeutsame, noch direkt aus der Mannheimer Schule herstammende Violinist, welchen wir hier zu berücksichtigen haben, ist Johann Friedrich Eck, geboren 1766 zu Mannheim. Sein Vater stammte aus Böhmen und wurde wahrscheinlich durch Stamitz in die Mannheimer Capelle gezogen, in welcher er als erster Hornist angestellt war. Seinen Sohn unterrichtete zuerst der kurpfälzische Kammermusikus Christian Danner, jener Künstler, der zu Ende des vorigen Jahrhunderts in Karlsruhe als Concertmeister am markgräflich badenschen Hofe wirkte. Dieser erwarb sich das Verdienst, aus seinem Schüler einen Meister zu machen, welcher zu den ausgezeichnetsten deutschen Violinisten des vorigen Jahrhunderts zu zählen ist. 1778 stand Eck in der Münchener Capelle, der er zehn Jahre lang angehörte; dann übernahm er die Direktion beim Nationaltheater. Nachdem er sich 1801 verheirathet und seine Stellung aufgegeben hatte, verließ er Deutschland für immer, um in Paris eine neue Hei-

math zu ſuchen. Seit jener Zeit verſcholl er. Seine Violincompoſitionen ſtehen ziemlich auf einem Niveau mit denen Ferdinand Fränzl's, doch ſind ſie trockner wie dieſe.

Über ſeine vorzügliche Leiſtungsfähigkeit als Violiniſt giebt Reichardt in ſeiner muſik. Monatsſchrift folgende Auskunft: „Er beſitzt alles, was zu einem vollkommenen Virtuoſen gehört, und was jetzt ſo wenige haben: großen und ſchönen Ton, vollkommen reine Intonation — was ſehr, gar ſehr viel heißt — Vortrag, Ausdruck, Geſchmack, ganz außerordentliche Fertigkeit, Feſtigkeit und Sicherheit. Außer Salomon in London, wie ich ihn 1786 daſelbſt hörte, hat mir kein Violiniſt größeres Vergnügen gewährt".

Eck wurde indes für das deutſche Violinſpiel nicht ſowohl durch ſeine eigenen Leiſtungen von Wichtigkeit, als vielmehr durch die Ausbildung ſeines jüngeren Bruders Franz, den wir als Lehrmeiſter Ludwig Spohr's beſonders zu ſchätzen haben.

Franz Eck, 1774 in Mannheim geboren, trat nach abſolvirter Lehrzeit in die Münchener Capelle. Eigenthümliche Privatverhältniſſe zwangen ihn aber, die bayriſche Reſidenz 1801 für immer zu verlaſſen. Er begab ſich auf Reiſen, concertirte während des Jahres 1802 in Deutſchland, namentlich in Hamburg und Berlin, und ging dann in Begleitung L. Spohr's nach Petersburg. Hier fand er 1803 als Soloviolinist am kaiſerl. Hofe eine Stellung. Doch ſchon ein Jahr ſpäter überfiel ihn eine Geiſteskrankheit, infolge deren er nach Deutſchland zurückgebracht wurde. Er ſtarb 1809 oder 1810 im Irrenhauſe zu Bamberg. [1]

Über ſein Spiel bemerkt Spohr: „Die Abwechſelung von Stärke und Schwäche in ſeinen Tönen, die Deutlichkeit in ſeinen Paſſagen, die geſchmackvollen Verzierungen, womit er ſelbſt die unbedeutendſte Compoſition zu heben weiß, verleihen ſeinem Spiel einen unwiderſtehlichen Reiz. Sein Spiel war geſetzt, kraftvoll und doch immer wohlklingend". Daß aber Eck trotz alledem kein beſonderer Muſiker war, erſehen wir aus einer andern Mittheilung ſeines Schülers, in der es heißt: „Beim Einüben dieſer Duette mit Eck wurde es mir zuerſt klar,

1) L. Spohr's Selbſtbiographie.

Digitized by Google

daß mein Lehrer, wie so viele Geiger der französischen Schule, doch kein durchgebildeter Künstler war; denn so vollendet er auch seine Concertsachen und einige andere, ihm von seinem Bruder eingeübte Compositionen vortrug, so wenig verstand er es, in den Geist fremder Sachen einzudringen. Es hätte bei diesen Duetten füglich ein Rollentausch stattfinden und vom Schüler dem Lehrer angedeutet werden können, wie sie vorzutragen seien. Auch merkte ich bei einem Compositionsversuch, den Eck machte, daß dieser unmöglich der Componist der Violincompositionen und Quartette sein könne, die er bisher für seine Compositionen ausgegeben hatte. Später erschienen auch die Concerte unter dem Namen des ältern Eck und die Quartette unter dem Danzi's in Stuttgart".

Franz Eck scheint in der That wenig componirt zu haben; wenigstens wurde von ihm nichts veröffentlicht, und Fétis spricht nur von einem Concerte seiner Arbeit, dessen Manuscript er zufällig besitzt. Daß er dennoch sich als Tonsetzer bei Spohr, und zwar mit fremden Compositionen, in Respekt zu setzen versuchte, ist freilich eben so abgeschmackt als lächerlich.

Durch Cannabich, den Vater und Sohn, Ferdinand Fränzl und Joh. Friedr. Eck wurde, wie aus den vorhergehenden Mittheilungen ersichtlich ist, die Mannheimer Violinschule infolge der, 1777 vollzogenen Vereinigung Bayern's mit der Kurpfalz nach München verpflanzt, da der Hof die besten Kräfte mit sich nach der letzteren Stadt führte. Mannheim's bisherige Bedeutung als Residenz und Mittelpunkt einer vorzüglichen Musikpflege erlosch hierdurch. Es blieb dort nur ein ansehnliches Musikchor zum Dienst des Mannheimer deutschen Theaters zurück. Wenn auch Münchens musikalische Bedeutung durch diese künstlerische Bereicherung wesentlich gehoben wurde, so befand sich die Tonkunst dort doch vorher schon in gutem Zustande. Kurfürst Karl Albrecht von Bayern, der spätere Kaiser Karl VII., war, wie uns Schubart berichtet, selbst ein Kenner der Tonkunst. „Er spielte den Flügel und die Violine mit ziemlicher Fertigkeit und soll selbst einige Stücke in Musik gesetzt haben, die man natürlicherweise lobte,

Digitized by Google

weil er Kaiser war. Er ließ nach damaliger Sitte viele fremde Sänger und Virtuosen aus Italien kommen. Aber die traurigen Schicksale, die er später erlitt, haben Leben und Weben der Musik in Bayern in ziemliche Stockung gebracht. Unter seinem Sohn Maximilian Joseph hob sich die Musik wieder. Dieser Kurfürst war selbst ein trefflicher Tonkünstler. Er spielte die Viol de Gamb als Meister, strich in seinen meisten Concerten immer die Violine mit und setzte einige Kirchenstücke auf, die im besten Geschmack geschrieben sind. Er berief Tozzi als Capellmeister". So war denn, als die Mannheimer Künstler herbeizogen, in München ein wohlbestellter Boden für die musikalische Thätigkeit bereit.

Unter den Violinspielern bei der Münchener Hofmusik zeichneten sich vor allem die Gebrüder Cröner (von Maximilian Joseph 1749 in den Adelstand erhoben) und Holzbogen aus. Der älteste Cröner, mit Vornamen Franz Ferdinand, wurde 1718 in Augsburg geboren. Sein Vater war dort fürstbischöflicher Hofmusikus. Im Augsburger Jesuitenkloster erzogen, pflegte er nebenbei unter väterlicher Anleitung das Studium mehrerer Instrumente, unter denen ihn besonders die Violine anzog. Kurfürst Karl Albrecht von Bayern schickte ihn, nachdem er ihn 1737 sammt seinem Vater als Hof- und Kammermusikus in Dienst genommen, zur weiteren Ausbildung nach Italien. Er kehrte als trefflich geschulter Violinist von dort zurück, und bereiste darauf mit seinen Brüdern einen großen Theil der europäischen Länder. Nach Kaiser Karl's VII. Tode beförderte ihn Maximilian Joseph zu seinem Concertmeister und Musikdirektor. Er starb in München den 12. Juni 1780.

Franz Karl Cröner, der zweite Bruder, geb. 1722 in Augsburg, war zuerst Kammerdiener beim Reichsprälaten Münchsroth, trat aber 1747 als Kammermusikus in die Capelle Maximilian's III. Er spielte vorzugsweise die Violine und Viola da Gamba, war auch Componist und veröffentlichte 1760 VI Violintrios in Amsterdam. An Manuscripten hinterließ er Concerte, Symphonien, Quartette ꝛc. 1787 am 5. December erfolgte sein Tod.

Der jüngste Cröner endlich, Johann Nepomuk, geb. 1735 in München, wurde durch seinen Bruder Franz Ferdinand gebildet.

Digitized by Google

und war besonders stark im Ton und delikaten Vortrag. Lipowsky berichtet, daß er am 24. Juni 1785 starb, während Gerber ihn noch 1786 als Viceconcertmeister in der Münchener Capelle wirken läßt. Schubart meldet uns von ihm, „daß er erster Concertmeister des Churfürsten und zugleich Lehrer des Prinzen in der Violine war. Der Churfürst stand gewöhnlich neben ihm, wenn eine Symphonie gespielt wurde, und spielte mit ihm die Violine. Cröner war ein ungemein guter Ripienist, nur verstand er die Kunst nicht, ein Orchester mit Vortheil zu lenken; daher ging es hier oft sehr anarchisch zu. Der Churfürst sah den Unfug wohl, aber er steuerte demselben aus Güte des Herzens so wenig, als er dem politischen Unfug seiner Minister steuerte. Dieser Cröner zeichnete sich auch im Sologeigen besonders aus: er hatte einen ungemein insinuanten Strich, kurz, aber niedlich; nur fiel er dadurch zu sehr ins Gepützelte und nie gelang es ihm, das Mark aus der Geige zu holen. Das Tempo rubato wußte er meisterhaft anzubringen, nur ging er mit dieser Kostbarkeit zu verschwenderisch um, und brachte dadurch nicht selten den Begleiter aus der Fassung. Er liebte mehr den komischen, als den ernsthaften Vortrag". An anderer Stelle bemerkt derselbe Berichterstatter: „Concertmeister Cröner — nun tod! — war ein angenehmer Solospieler, nur zu tändlend; sein Bogen zog die Noten nicht mit der Wurzel heraus, sondern berührte blos ihre Spitzen. Das zu häufig angebrachte Tempo rubato machte seinen Vortrag muthwillig, und nicht schön. Als Concertmeister übertraf ihn der selige Holzbogen weit".

Wahrscheinlich mußte Cröner, nachdem die Mannheimer Künstler der Münchener Capelle einverleibt worden, wegen seiner Unzulänglichkeit als Concertmeister in eine secundäre Stellung treten, und so könnte Gerber gleichfalls Recht haben, ihn als Viceconcertmeister zu bezeichnen.

Joseph Holzbogen empfing seine Ausbildung in Padua bei Tartini; zu dem er 1753 (nach Lipowsky 1759) auf Antrieb seines Fürsten, Herzog Clemens von Bayern, ging. Bei seiner Rückkehr in die Heimath wurde er (1762) zum Hofconcertmeister in München ernannt. Burney, der ihn dort hörte, berichtet: „Holzbogen besitzt eine

Digitized by Google

große Fertigkeit in der Hand, zieht einen schönen Ton aus seinem Instrument und hat mehr Feuer, als man bei jemand aus der Tartiniſchen Schule erwartet, welche ſich mehr durch Delikateſſe, Ausdruck und ſehr feinen Vortrag, als durch Lebhaftigkeit und Abwechſelung auszuzeichnen pflegt". Lipowsky bemerkt dagegen, freilich nur vom Hörenſagen über ihn, „daß er zwar Finger und Bogen in ſeiner Gewalt hatte, die Triller und Doppeltriller gleich gut machte, und die größten Schwierigkeiten mit Leichtigkeit rein ausführte, allein keinen rührenden Ausdruck hervorzubringen, und keinen edeln Geſchmack in ſein Spiel zu bringen verſtand". Von ſeinen Compoſitionen wurde nichts veröffentlicht. Er ſtarb zu München 1779.

Die Bemühungen der Mannheimer Schule für die Entwickelung eines national deutſchen Violinſpiels fanden ſehr bald auch entſprechende theoretiſche Ergänzung durch die verdienſtlichen Beſtrebungen Leopold Mozart's, deſſen Name ſchon allein durch die muſterhafte Kunſtbildung ſeines Sohnes Wolfgang Amadeus verewigt iſt. Leopold Mozart wurde am 14. November 1719 in Augsburg geboren, und ſtarb am 28. Mai 1787 in Salzburg. Nachdem er ſich den juriſtiſchen Studien gewidmet, trat er in die Dienſte des Erzbiſchofs von Salzburg und verſah hier bis zu ſeinem Tode die Funktionen des Concert- und Vicecapellmeiſters. Er war kein muſikaliſches Genie, aber, was auch unſchätzbar iſt, ein Mann von tüchtiger Bildung, hellem, ſcharfem Verſtande, tiefer Einſicht in die Forderungen ſeines Berufs, gewiſſenhafteſter Pflichttreue und von unbeſtechlichem künſtleriſchem Ernſt. Dieſe Eigenſchaften befähigten ihn in ſeltenem Maße zur muſikaliſchen Pädagogik, und wie er ſie geübt, beweiſt nächſt der Jugendgeſchichte ſeines Sohnes die von ihm vorhandene Violinſchule.[1] Sie wird allen weſentlichen, an ein derartiges Werk zu ſtellenden Forderungen gerecht, und verbindet Beſtimmtheit und Klarheit des Ausdrucks, folgerichtige methodiſche Führung des Lehrenden und Lernenden durch alle Theile der Violintechnik, ſo weit dieſelbe

1) Als werthvolle Ergänzung derſelben iſt Reichardt's „Über die Pflichten des Ripien-Violiniſten" (Berlin und Leipzig bei Decker, 1776) zu betrachten.

Digitized by Google

damals entwickelt war, mit gediegenen, von echt muſikaliſchem Geiſte getragenen Maximen und Anſchauungen, und warmer, eindringlicher Hingebung an die Sache. Natürlich iſt von dem Inhalt dieſer Arbeit im Laufe der Decennien Manches veraltet, allein der Kern derſelben bleibt unvergänglich, denn es ſind die wahren Principien der Kunſt, die Mozart aufſtellt. So iſt denn unzweifelhaft, daß die Mozart'ſche Violinſchule einen ſehr wichtigen Faktor für die Entwickelung des deutſchen Geigenſpiels im vorigen Jahrhundert bildete, um ſo mehr, als ſie lange Zeit hindurch das einzige deutſche Lehrbuch dieſer Art war, des Umſtandes nicht zu gedenken, daß ſie mehrmals, und zwar in den Jahren 1756, 1770 und 1785, wiederholt aufgelegt wurde. Außerdem erſchienen in Wien 1791 und 1804 — in letzterem Jahre gleichfalls in Leipzig — neue Ausgaben davon, und daß das Werk auch im Auslande hohe Schätzung fand, beweiſen die Überſetzungen desſelben ins Franzöſiſche und Holländiſche. Hatte Geminiani, deſſen Violinſchule[1] 16 Jahre vor der Mozart'ſchen erſchien, in dieſem Fache den Ruhm der Priorität für ſich, ſo gebührt ſeinem deutſchen Nachfolger das unbeſtrittene Verdienſt, gründlicher, ausführlicher, ſo wie logiſcher und namentlich glücklicher in der Wahl ſeiner Notenbeiſpiele geweſen zu ſein. Er handelt in zwölf Hauptſtücken[2], denen eine für die Gegenwart völlig bedeutungsloſe Einleitung über die Violine ſo wie über den Urſprung der Muſik vorausgeht, 1) von den Noten und Schlüſſeln, Taktarten, Notenwerthen und Pauſen; 2) von der Haltung der Violine und des Bogens; 3) von den Forderungen, die der Schüler zu beobachten hat, bevor er zu ſpielen anfängt; 4) von der Ordnung des Herauf- und Herabſtriches; 5) von der Handhabung des Bogens insbeſondere; 6) von den Triolen; 7) von den verſchiedenen Veränderungen des Bogenſtrichs bei gleichen Noten und Figuren; 8) von den einfachen, zuſammengeſetzten und vermiſchten Applicaturen; 9) von den Vorſchlägen ꝛc.; 10) von dem Triller; 11) von dem Tremolo, Mordente und einigen andern willkürlichen Auszierungen, und 12) von dem richtigen Notenleſen und guten Vortrage überhaupt.

1) Vergl. S. 92.

2) Es liegt mir die 3. Auflage von Mozart's Violinſchule vor.

Digitized by Google

Die aus vorstehenden Citaten ersichtliche stoffliche Disposition und die Art der Detailbegründung des zu Lehrenden war im Allgemeinen normgebend für alle Violinschulen bis in die Neuzeit. Mozart begnügt sich nicht damit, durch das Wort die Forderungen des kunstgemäßen Violinspiels festzustellen, er erläutert vielmehr Alles, was er sagt, durch trefflich erfundene, obwohl immer nur kurze, einfache Notenbeispiele, und zeigt hier nicht bloß die richtige, sondern häufig auch zugleich die falsche Spielart. Dabei weiß der Autor trotz einer gewissenhaften, überall ins Einzelne gehenden Darstellung, sich so gedrängt und knapp zu halten, daß er nie ermüdend oder verwirrend wird. Immer läßt er sich nur auf das Wesentliche ein und vermeidet sorgfältig, Dinge einzuflechten, welche nicht unbedingt zur Sache gehören. Daß er dies Alles mit reiflicher Überlegung that, darüber giebt er uns selbst in der Vorrede seines Buches Aufschluß, indem er sagt: „Es ist noch vieles abzuhandeln übrig. Dieß ist der Vorwurf, den man mir vielleicht machen wird. Doch was sind es für Sachen? Solche, die nur dazu gehören der schlechten Beurtheilungskraft manches Concertisten ein Licht anzuzünden, und durch Regeln des guten Geschmackes einen vernünftigen Solospieler zu bilden. Den Grund zur guten Spielart überhaupt habe ich hier geleget; das wird mir niemand absprechen. Dieß allein war auch itzt meine Absicht. Hätte ich alles das übrige noch vortragen wollen; so würde das Buch noch einmal so groß angewachsen seyn: welches ich doch hauptsächlich zu vermeiden gedachte . . . . . Ich hätte freylich die in diesem Buche vorkommenden Materien noch viel weitläufiger abhandeln, und nach dem Beispiele einiger Schriftsteller alles von anderen Wissenschaften da und dort einschlagendes einmischen, sonderbar aber bey den Intervallen ein weit mehreres sagen können. Doch, da es meistens Sachen sind, die, theils zur Setzkunst gehören: theils oft mehr des Verfassers Gelehrsamkeit an den Tag zu legen, als dem Schüler zu nutzen dastehen: so habe ich alles weggelassen, was mir das Buch hätte vergrößern können. Und eben der beliebten Kürze halben ist es geschehen, daß die im 4. Hauptstücke mit zwoen Violinen angefangene Beyspiele nimmer so fortgesetzet, und überhaupts alle die übrigen Exempeln etwas kürzer sind angebracht worden".

Digitized by Google

Mozart übergab seine Violinschule der Öffentlichkeit in der Überzeugung, daß sie ein Erstlingswerk ihrer Art sei.[1] Offenbar waren ihm Chr. Simpson's, Monteclair's und Geminiani's Arbeiten unbekannt geblieben. Dies ergiebt sich übrigens auch bei einem Vergleich mit dem Werke des italienischen Meisters[2] nach Anlage und Durchführung. Wenn Geminiani sich auf Verwerthung der Principien seines Meisters Corelli beschränkte, so schöpfte Mozart dagegen zunächst aus eigener Erfahrung und Beobachtung mit Berücksichtigung der gesammten, damals vorhandenen Violinliteratur, namentlich aber der Tartinischen Compositionen. Er hatte, wie er selbst sagt, schon viele Jahre vor Veröffentlichung der Schule die in derselben enthaltenen Regeln für seine Zöglinge niedergeschrieben. Daher dies sorgsame Eingehen auf Einzelheiten, die selbstständig entschiedene und scharf zugespitzte Formulirung der Gebote und Verbote, überhaupt der wohldurchdachte und klar bewußte Ton seiner Didaktik. In dieser Hinsicht zeichnen sich die Hauptstücke 4, 5, 6 und 7 vorzugsweise aus. Sie enthalten eine mit tiefer Einsicht abgefaßte Erörterung von Lehrgegenständen, die in Geminiani's Violinschule kaum dem Namen nach berührt werden. Hier zeigt sich, wie weit der deutsche Meister dem italienischen an Lehrtalent und positiver Behandlung des Stoffes überlegen ist. Bei ihm ist jedes Wort, weil sachgemäß, treffend und fördernd für den Studirenden, während Geminiani sich theilweis doch nur in unfruchtbaren Speculationen ergeht.

Mozart war ein unbedingter Vertreter der gediegenen musikalischen Richtung, sowie eines gesunden, natürlichen Geschmackes, und wundern darf es daher nicht, wenn er mit aller Entschiedenheit gegen das Virtuosenthum zu Felde zieht. Er betrachtete die Violine vor allem als Gesangsinstrument. Hiervon ausgehend nennt er das Can-

---

1) Ohne Frage ist hierdurch Otto Jahn irregeleitet worden. In seiner Mozartbiographie (Aufl. II, Bd. 1, S. 10) sagt er von der fraglichen Violinschule: „es war die erste, eine lange Reihe von Jahren die einzige . . . . . Anweisung zum Violinspiel", während Simpson's, Monteclair's und Geminiani's Violinschulen schon vorher erschienen waren.

2) Über die Violinschulen Simpson's (1660 und Monteclair's (1720) vermag ich nicht zu urtheilen, da sie mir unzugänglich geblieben sind.

Digitized by Google

tabile „das schönste in der Musik“. „Manche meynen“, so fährt er fort, „was sie wunderschönes auf die Welt bringen, wenn sie in einem Adagio Cantabile die Noten rechtschaffen verkräuseln, und aus einer Note ein paar Dutzend machen. Solche Notenwürger legen dadurch ihre schlechte Beurtheilungskraft zu Tage, und zittern, wenn sie eine lange Note aushalten oder nur ein paar Noten singbar abspielen sollten, ohne ihr angewöhntes ungereimtes und lächerliches Fickfack einzumischen“. Das Gesangliche war ihm also Hauptnorm für die Forderungen, welche er an ein gutes Violinspiel stellt. Als wichtigstes Element dafür erkennt er die Tonbildung, und so fordert er vor allem einen „rechtschaffenen und mannbaren Ton“. „Was kann wohl“, so fragt er, „abgeschmackteres seyn, als wenn man sich nicht getrauet die Geige recht anzugreifen; sondern mit dem Bogen die Seyten kaum berühret und eine so künstliche Hinaufwispelung bis an den Sattel (Steg) der Violine vornimmt, daß man nur da und dort eine Note zischen höret, folglich nicht weiß, was es sagen will: weil alles lediglich nur einem Traume gleichet. Solche Luftviolinisten sind so verwegen, daß sie die schwersten Stücke aus dem Steggreif weg zu spielen, keinen Anstand nehmen. Denn ihre Wispeley, wenn sie gleich nichts treffen, höret man nicht: Dieß aber heißt bey ihnen angenehm spielen. Die größte Stille dünket sie sehr süße. Müssen sie laut und stark spielen; alsdann ist die ganze Kunst auf einmal weg“. Aber weit entfernt davon, die Mannichfaltigkeit des Ausdrucks beschränken zu wollen, bemerkt er vielmehr: „Der Bogenstrich soll bald eine ganz modeste, bald eine freche, bald eine ernsthafte, bald eine scherzhafte, jetzt eine schmeichelnde, jetzt eine gesetzte und erhabene, jetzt eine traurige, jetzt aber eine lustige Melodie hervorbringen“.

Wie Mozart über den künstlerischen Vortrag mit besonderer Rücksicht einerseits auf die streng musikalische und andererseits auf die virtuose Richtung dachte, geht aus Folgendem hervor: „Der gute Vortrag einer Composition nach dem heutigen Geschmacke ist nicht so leicht als sichs manche einbilden, die sehr wohl zu thun glauben, wenn sie ein Stück nach ihrem Kopfe recht närrisch verzieren und verkräuseln; und die von demjenigen Affecte ganz keine Empfindung

Digitized by Google

haben, der in dem Stücke ſoll ausgedrücket werden. Und wer ſind die Leute? Es ſind meiſtens ſolche, die, da ſie kaum im Takte ein wenig gut fortkommen, ſich gleich an Concerte und Solo machen, um (nach ihrer dummen Meinung) ſich nur fein bald in die Zahl der Virtuoſen einzudrängen. Manche bringen es auch dahin, daß ſie in etlichen Concerten oder Solo, die ſie rechtſchaffen geübet haben, die ſchwerſten Paſſagen ungemein fertig wegſpielen. Dieſe wiſſen ſie nun auswendig. Sollen ſie aber nur ein paar Menuete nach der Vorſchrift des Componiſten ſingbar vortragen; ſo ſind ſie es nicht im Stande: ja man ſieht es in ihren ſtudirten Concerten ſchon. Denn ſo lang ſie ein Allegro ſpielen, ſo gehet es noch gut: wenn es aber zum Adagio kömmt; da verrathen ſie ihre große Unwiſſenheit und ihre ſchlechte Beurtheilungskraft in allen Täcten des ganzen Stücks..... Die muſikaliſchen Stücke von guten Meiſtern richtig nach der Vorſchrift leſen, und nach dem im Stücke herrſchenden Affecte abſpielen iſt weit künſtlicher, als die ſchwereſten Solo und Concerte ſtudiren. Zu dem letzten braucht man eben nicht viel Vernunft. Und wenn man ſo viel Geſchicklichkeit hat die Applicaturen auszudenken: ſo kann man die ſchwerſten Paſſagen von ſich ſelbſt lernen; wenn nur eine ſtarke Übung dazu kömmt. Das erſte hingegen iſt nicht ſo leicht. Denn man muß nicht nur alles angemerkte und vorgeſchriebene genau beobachten, und nicht anders, als wie es hingeſetzet iſt, abſpielen: ſondern man muß auch mit einer gewiſſen Empfindung ſpielen..... Man ſchließe nun ſelbſt, ob nicht ein guter Orcheſtergeiger weit höher zu ſchätzen ſey, als ein purer Soloſpieler? Dieſer kann alles nach ſeiner Willkühr ſpielen, und den Vortrag nach ſeinem Sinne, je nach ſeiner Hand einrichten: da der erſte die Fertigkeit beſitzen muß, den Geſchmack verſchiedener Componiſten, ihre Gedanken und Ausdrücke allſogleich einzuſehen und richtig vorzutragen. Dieſer darf ſich nur zu Hauſe üben, um alles rein herauszubringen, und andere müſſen ſich nach ihm richten; jener aber muß alles vom Blatte weg, und zwar oft ſolche Paſſagen abſpielen, die wider die natürliche Ordnung des Zeitmaaſes lauffen; und er muß ſich meiſtens nach andern richten. Ein Soloſpieler kann ohne große Einſicht in die Muſik überhaupts ſeine Concerte erträglich, ja auch mit Ruhme abſpielen; wenn er nur

Digitized by Google

einen reinen Vortrag hat: ein guter Orchestergeiger aber muß viele Einsicht in die ganze Musik, in die Setzkunst und in die Verschiedenheit der Charakters, ja er muß eine besondere lebhafte Geschicklichkeit haben, um seinem Amte mit Ehren vorzustehen; absonderlich, wenn er seiner Zeit den Anführer eines Orchesters abgeben will. Vielleicht sind aber einige, welche glauben, daß man mehr gute Orchestergeiger als Solospieler findet? Diese irren sich. Schlechte Accompagnisten giebt es freylich genug; gute hingegen sehr wenig: denn heut zu Tage will alles Solo spielen. Wie aber ein Orchester aussieht, welches aus lauter Solospielern besteht, das lasse ich jene Herren Componisten beantworten, die ihre Musiken dabey aufgeführet haben".

Gewährt die vorstehende, auch heute noch beherzigenswerthe Kundgebung schon an sich im Allgemeinen lebhaftes Interesse durch die Geradheit und Offenheit, mit der Mozart in ungeschminkter Weise seinen Anschauungen und Wahrnehmungen Ausdruck verleiht, so wird sie insbesondere noch bedeutsam durch die scharfe Betonung des Gegensatzes zwischen dem guten Musikerthum und der exclusiven virtuosen Richtung. Es ist ein höchst bemerkenswerther Umstand, daß schon damals, beim ersten Auftauchen des Virtuosenthums sich so gewichtige Stimmen gegen dasselbe erhoben. Mit Recht dürfen wir darin ein sprechendes Symptom deutschen Geistes erblicken, welcher von jeher in allen Gebieten des Wissens und der Kunst, gegen das Äußerliche, Oberflächliche ankämpfend, mit Vorliebe dem Gediegenen, Tüchtigen gehuldigt hat.

Man könnte glauben, daß Mozart übertreibt, wenn er von einem Orchester spricht, das aus lauter Solospielern besteht. Seine Behauptung war indessen nicht aus der Luft gegriffen; er hatte nahe genug ein Beispiel davon vor sich. Offenbar bezieht sich die fragliche Äußerung auf die Stuttgarter Capelle, über die Schubart bemerkt: „Das Orchester am Würtembergischen Hofe bestand aus den ersten Virtuosen der Welt — und eben das war sein Fehler. Jeder bildete einen eigenen Kreis, und die Anschmiegung an ein System war ihm unerträglich. Daher gab es oft im lauten Vortrage Verzierungen, die nicht ins Ganze gehörten. Ein Orchester, mit Virtuosen besetzt, ist eine Welt von Königen, die keine Herrschaft haben". Und ferner:

Digitized by Google

„So ſtark und geübt das Orcheſter war, ſo ſchien es doch durch ſeine vielen Virtuoſen zu leiden. Ein Virtuos iſt ſehr ſchwer in die Ufer des Ripieniſten zu zwingen, er will immer austretten, und ſelbſt wogen".

Inzwiſchen ſcheint es doch, daß Jomelli, den wir ſchon bei früherer Gelegenheit [1]) als einen Mann von eben ſo großer Geiſtesgegenwart als Energie kennen gelernt, während ſeiner Amtsführung als württembergiſcher Hofcapellmeiſter (1758—1765) mit dieſem Virtuoſenorcheſter ſehr Bedeutendes geleiſtet hat. Man müßte ſonſt an Schubart's Mittheilungen vollſtändig irre werden, wenn er z. B. ſagt: „Durch ihn (Jomelli) iſt ehemals die Tonkunſt am würtembergiſchen Hofe zu einer ſo bedeutenden Höhe emporgeſtiegen. Niemand verſtand die Kunſt beſſer, ein Orcheſter von hundert und mehr Perſonen ſo zu lenken, als wäre Gedanke, Odem, Strich, Schlag, Empfindung — eins". Und ferner: „Jomelli ſtand noch an der Spizze des gebildetſten Orcheſters in der Welt. Der Geiſt der Muſik war groß und himmelerhebend, und wurde ſo ausgedrückt, als wäre jeder Tonkünſtler eine Nerve von Jomelli".

Beſtätigt werden dieſe etwas überſchwänglichen Urtheile im Weſentlichen durch eine Mittheilung in Gerber's Lexicon. Es heißt dort von Jomelli: „Geſchäzt wegen ſeiner großen Verdienſte, geliebt als ein Menſchenfreund, und gefürchtet, weil er überall uneingeſchränkte Vollmacht hatte, herrſchte er als ein Gott über ſeine Untergebenen. Wie er ſein ganzes Orcheſter zu einerley Empfindungen zu beleben, jedes Glied desſelben an ſeine Ideen zu feſſeln, überall Ordnung und eine beynahe unglaubliche Pünktlichkeit im Licht und Schatten zu erhalten, und mit dem Adlerblick ſeines feurigen Auges alles nach ſeinem Willen zu regiren im Stande war, kann man kaum glauben, wenn man nicht Augenzeuge davon war".

In Stuttgart huldigte man im Gegenſatz zu Mannheim und München ausſchließlich der italieniſchen Kunſt. Außer einer Menge italieniſcher Sänger und Sängerinnen war insbeſondere auch das Violinſpiel durch drei Italiener, nämlich durch Lolly, Ferrari und Nar-

1) Vergl. S. 147.

Digitized by Google

dini vertreten. Der künſtleriſche Glanz, mit welchem ſich der Württemberger Hof zu Anfang der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts umgab, war aber überhaupt auch unſtreitig mehr Modeſache als Bedürfnis. Begreiflich iſt es daher, wenn aus jenen Verhältniſſen kein dauernder Gewinn für die deutſche Kunſt hervorging, welche dort, wenigſtens im vorigen Jahrhundert, keine gedeihliche Pflege fand. Man zehrte endlich von den Traditionen der Vergangenheit, ohne für die Zukunft zu ſorgen. Charakteriſtiſch bemerkte Göthe hierüber bezüglich ſeines Stuttgarter Beſuches im Jahre 1797 [1]): „Es iſt ſehr intereſſant zu beobachten, auf welchem Punkt die Künſte gegenwärtig in Stuttgart ſtehen. Herzog Carl, dem man bei ſeinen Unternehmungen eine gewiſſe Großheit nicht abſprechen kann, wirkte doch nur zu Befriedigung ſeiner augenblicklichen Leidenſchaften und zur Realiſirung abwechſelnder Phantaſien. Indem er aber auf Schein, Repräſentation, Effekt arbeitete, ſo bedurfte er beſonders der Künſtler, und indem er nur den niedern Zweck im Auge hatte, mußte er doch die höhern befördern. In früherer Zeit begünſtigte er das lyriſche Schauſpiel und die großen Feſte; er ſuchte ſich die Meiſter zu verſchaffen, um dieſe Erſcheinungen in größter Vollkommenheit darzuſtellen. Die Epoche ging vorbei, allein es blieb eine Anzahl von Liebhabern zurück und zur Vollſtändigkeit ſeiner Akademie gehörte auch der Unterricht in Muſik, Geſang, Schauſpiel und Tanzkunſt. Das alles erhält ſich noch, aber nicht als ein lebendiges, fortſchreitendes, ſondern als ein ſtillſtehendes abnehmendes Inſtitut. Aus den brillanten Zeiten des Herzogs Carl, wo Jomelli die Oper dirigirte, iſt der Eindruck und die Liebe zur italieniſchen Muſik bei ältern Perſonen hier noch lebhaft verblieben. Man ſieht, wie ſehr ſich etwas im Publikum erhält, das einmal ſolid gepflanzt iſt. Leider dienen die Zeitumſtände den Obern zu einer Art Rechtfertigung, daß man die Künſte, die mit wenigem hier zu erhalten und zu beleben wären, nach und nach ganz ſinken und verklingen läßt". Sehr tadelnd ſpricht ſich Göthe auch über den damaligen Zuſtand der Stuttgarter Bühne aus.

Ganz entſprechend dieſen Verhältniſſen wurden vom Württem-

1) S. Göthe's „Belagerung von Mainz".

Digitized by Google

berger Hofe zu jener Zeit Kunst und Künstler behandelt. Ludwig Spohr, welcher 1807 mit seiner Frau dort spielte, giebt uns ein erbauliches Beispiel davon. Er hatte erfahren, daß die „hohen Herrschaften" daran gewöhnt seien, während der musikalischen Vorträge Karten zu spielen. Auf seine Erklärung, unter solchen Umständen sich bei Hofe nicht hören lassen zu können, erhielt er die Zusicherung, daß das Kartenspiel während seiner Produktionen eingestellt werden solle. Nachdem, so berichtet Spohr, der Hof an den Spieltischen Platz genommen hatte, begann das Concert mit einer Ouvertüre, auf welche eine Arie folgte. Während dem liefen die Bedienten geräuschvoll hin und her, um Erfrischungen anzubieten und die Kartenspieler riefen ihr „ich spiele, ich passe", so laut, daß man von der Musik und dem Gesang nichts Zusammenhängendes hören konnte. Doch nun kam der Hofmarschall zu mir, um anzukündigen, daß ich mich bereit halten solle. Zugleich benachrichtigte er den König, daß die Vorträge der Fremden beginnen würden. Alsbald erhob sich dieser, und mit ihm alle Übrigen. Die Bedienten setzten vor dem Orchester zwei Stuhlreihen, auf welche sich der Hof niederließ. Unserem Spiele wurde in großer Stille und mit Theilnahme zugehört; doch wagte Niemand ein Zeichen des Beifalls laut werden zu lassen, da der König damit nicht voran ging. Seine Theilnahme an den Vorträgen zeigte sich nur am Schlusse derselben durch ein gnädiges Kopfnicken, und kaum waren sie vorüber, so eilte Alles wieder zu den Spieltischen und der frühere Lärm begann von Neuem . . . . . So wie der König sein Spiel beendigt hatte und den Stuhl rückte, wurde das Concert mitten in einer Arie der Mad. Graff abgebrochen, so daß ihr die letzten Töne einer Cadenz förmlich im Halse stecken blieben. Die Musiker an solchen Vandalismus schon gewöhnt, packten ruhig ihre Instrumente in den Kasten; ich aber war im Innersten empört über eine solche Entwürdigung der Kunst".

Bei einer so untergeordneten Stellung konnte allerdings die Kunst am Württemberger Hofe nicht gedeihen, geschweige denn irgend einen maßgebenden Einfluß auf die Entwickelung der nationalen Musik ausüben. In der That war Stuttgart unter den namhafteren Residenzen Deutschlands auch die einzige, welche in letzterer Beziehung

Digitized by Google

sich unvortheilhaft auszeichnete. Selbst während der Jomelli'schen Glanzperiode blieb Stuttgart im deutschen Vaterlande isolirt, da man, wie Gerber ausdrücklich erklärt, sich „weder zu Wien, noch zu Berlin, Dresden und Mannheim um das bekümmerte, was Jomelli in Stuttgart trieb". Vielmehr nahm der wälsche Meister deutsche Einflüsse in sich auf, wie sein eigenes Geständnis beweist, daß „er sehr viel von Hasse und Graun gelernt". [1]) Ebensowenig vermochten die namhaften italienischen, doch nur verhältnismäßig kurze Zeit am Stuttgarter Hofe beschäftigten Violinisten eine durchgreifende Wirkung auf die Entwickelung des deutschen Violinspiels auszuüben, da dasselbe zu jener Zeit bereits bestimmte Richtungen eingeschlagen hatte.

Ähnlich wie in Berlin, wurde am Wiener Hofe die Tonkunst, doch in beschränkterer Weise geübt. Kaiser Karl VI. war selbst sehr musikalisch. Er verstand sich sogar darauf, bezifferte Bässe zu harmonisiren, und accompagnirte die bei ihm stattfindenden musikalischen Produktionen am Clavier. Seine Tochter Maria Theresia und deren Gemahl, Franz I., waren gleichfalls der Musik nicht fremd. Regen Antheil nahm auch der Sohn dieses Kaiserpaares, Joseph II., an den Genüssen der Kunst. Er war, wie seine Mutter, im Gesange wohlgeübt, befleißigte sich daneben des Clavier-, Violoncell- und Violaspieles, und musicirte nicht nur täglich während der Nachmittagsstunden, sondern veranstaltete auch in jeder Woche drei Musikaufführungen von größerem Umfange. Indeß kam dies alles hauptsächlich der Vokalmusik zu Gute, da der Hof sich überwiegend für dramatische Musik, Joseph II. aber insbesondere für die italienische Oper interessirte. Es ist bekannt, daß dieser Fürst für die in seiner Umgebung sich vollziehende, kunsthistorisch so bedeutsame Entwickelung der Instrumentalmusik und deren Hauptträger weder Verständnis noch Sympathie besaß. Unter solchen Umständen war die Pflege dieses Kunstgebietes und der damit im Zusammenhange stehenden praktischen Kunstübung, namentlich aber des Violinspiels auf andere Stützpunkte angewiesen. Sie fand dieselben vorzugsweise in

1) Schubart ges. Schriften Bd. 5, S. 126.

Digitized by Google

den aristokratischen Kreisen Wiens, die gute Musiker brauchten und suchten. Um für diese Erscheinung, wenn auch nur annähernd, ein richtiges Verständnis zu gewinnen, hat man sich zu vergegenwärtigen, daß der österreichische Adel mit vielleicht beispielloser Freigebigkeit die Förderung der Instrumentalmusik durch Haltung von Privatcapellen begünstigte. Es war damals an der Tagesordnung, entweder ein vollzähliges Orchester oder doch wenigstens eine Art Kammermusik für den eigenen Bedarf an Hausconcerten oder Tafel- und Abendmusiken zu besitzen, und das Beispiel Wiens wirkte hierin auch nach auswärts, insbesondere aber auf den böhmischen Adel zurück. Natürlich konnten sich nur sehr begüterte Mäcene den Luxus gestatten, ihr musikalisches Personal mit Männern von Fach zu besetzen. Wo dies der Fall war, versahen anerkannte Künstler das Capellmeisteramt. So stand beispielsweise Haydn beim Fürst Esterhazy, Krommer beim Fürst Graselkowitz und Anton Wranitzky beim Fürst Lobkowitz in Diensten. Auch berühmte auswärtige Musiker suchte man zu gewinnen. Wir erinnern daran, daß Tartini drei Jahre lang beim böhmischen Grafen Kinsky engagirt war.

Reichten aber die pekuniären Mittel zu solchem Aufwande nicht aus, so half man sich dadurch, daß man für die, zur Repräsentation erforderliche Dienerschaft vorzugsweise Individuen wählte, welche das eine oder andere Instrument spielten. Demzufolge war es denn nichts Ungewöhnliches, Kammerdiener, Hofmeister, Sekretaire, und was sonst noch zu einer herrschaftlichen Ökonomie gehört, zugleich als Mitglieder der Hausmusik thätig zu sehen. Wenn das auf solche Weise gesteigerte Bedürfnis nach brauchbaren Orchesterkräften schon an sich einen mächtigen Hebel für die Ausbildung des Instrumentenspiels abgab, so empfing dasselbe auch wichtige Impulse durch das unermüdliche Wirken und Schaffen der Wiener Componisten. Eine Reihe namhafter, zum größten Theil freilich nur noch dem Namen nach gekannter Tonsetzer war thätig, um jene Ansprüche zu befriedigen, welche aus dem reich entwickelten Musikleben Wiens hervorgingen.[1] Mitein-

1) Über das reichhaltige Wiener Musikleben von der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ab bis in die Neuzeit enthält E. Hanslick's Buch: „Geschichte des Concertwesens in Wien", (1869) werthvolle Darstellungen.

Digitized by Google

ander rivaliſirend, wollte man bei ſeinen Muſikaufführungen durch Abwechſelung und Neuheit der Programme ſich hervorthun, und ſo entfalteten Männer wie Dittersdorf, Hoffmeiſter, Wanhall, Pleyel, Krommer, Wranitzky, Gyrowetz u. a. nach dem Vorbilde Haydn's und Mozart's eine rührige Thätigkeit im Gebiete der ſogenannten Kammermuſik, zu der damals auch die Symphonie gerechnet wurde. Man kann die Werke dieſes Genre, welche damals entſtanden, ohne Übertreibung nach Hunderten zählen. Sie ſind freilich längſt im Strome der Zeit untergegangen, haben jedoch bei ihrem Erſcheinen weſentlich mit zur Ausbildung des Inſtrumenten- und, was unſer Intereſſe beſonders in Anſpruch nimmt, des Violinſpieles beigetragen. Wie allgemein dieſes letztere zu Wien im vorigen Jahrhundert verbreitet war, beweiſt ſchon allein die Thatſache, daß die dortigen Inſtrumentalcomponiſten der Mehrzahl nach die Geige mit Geſchick zu handhaben wußten. Bemerkenswerthe Beiſpiele bieten dafür Dittersdorf, Gyrowetz, Krommer und die Gebrüder Wranitzky. Von dieſem Bruderpaare war es der jüngere, Anton Wranitzky, welcher beſonders wichtig für das Wiener Violinſpiel wurde, indem er neben Dittersdorf gewiſſermaßen als Begründer der dortigen Geigenſchule angeſehen werden darf.

Dittersdorf, geb. 2. December 1739 zu Wien, ſpricht in ſeiner Selbſtbiographie von den Violinſpielern König, Joſeph Zügler und Trani, die ſämmtlich ſeine Lehrer waren, und jedenfalls zu den beſten damaligen Geigern des Ortes gehörten. Man hielt ſich, wie überall, ſo auch in Wien vorzugsweiſe an die italieniſchen Muſter. Dittersdorf erzählt uns: „Ich nahm die geſtochene Sammlung der Locatelli'ſchen Sonaten, die ich von meinem neuen Lehrer (Trani) bekommen hatte. So altväteriſch dieſe Sonaten zu jetziger Zeit klingen möchten, ſo will ich ſie doch jedem angehenden Schüler auf der Violine nicht zum Produciren, ſondern zum Exerciren, beſtens empfohlen haben. Er wird bey Erlernung derſelben große Progreſſen im Fingerſatz, in verſchiedenen Strichen, Arpeggio's, Doppelgriffen u. ſ. w. machen". Weiter berichtet Dittersdorf, daß er Zuechariniſche, Tartiniſche und Ferrariſche Compoſitionen ſtudiren mußte. Aber nicht nur mittelbar, ſondern auch unmittelbar durch per-

Digitized by Google

ſönliche Berührung wurde das italieniſche Violinſpiel für Wien maßgebend. Dittersdorf berichtet, daß Trani bei Ferrari's Anweſenheit in Wien deſſen Buſenfreund wurde, und bemerkt dazu: „Überall wo Ferrari ſich hören ließ, mußte er (Trani) accompagniren. Dies wirkte ſo auf ihn, daß er ſich Ferrari's Methode, Fingerſatz, Strich und Vortrag ganz zu eigen machte. Zur Dankbarkeit für das vielfältige Accompagniren erlaubte Ferrari ihm, ſeine ſchönſten Concerte und Sonaten abſchreiben zu dürfen. Ungeachtet Trani ſchon einige Jahre nicht mehr Solo ſpielte, hatte er doch die Gabe, ſeinen Schülern das beizubringen, was er ſelbſt nicht mehr auszuüben vermochte. So kam es denn, daß ich die Ferrariſchen Stücke ganz nach dem Geſchmacke ihres Schöpfers ſpielen lernte, weshalb mich manche Wiener im Scherz Ferrari's kleinen Affen nannten".

Dittersdorf war, wie noch erwähnt ſei, ſchon mit dem zwölften Lebensjahre bei der Privatcapelle des k. k. Feldmarſchalls Joſeph von Hildburghauſen als Violiniſt thätig. Er mußte ſich „bereit halten, bei jeder Akademie, die der Prinz den ganzen Winter hindurch alle Freitage dem hohen Adel zu geben gewohnt war, mit einem Solo aufzuwarten".

Gewiß war Dittersdorf ein für ſeine Zeit ſehr tüchtiger Violinſpieler. Auch in reiferen Jahren ließ er ſich gelegentlich noch hören; ſo in Bologna. Er war dort in Geſellſchaft Gluck's, und hörte in der Kirche S. Paolo von dem Geiger Spagnoletto zwiſchen den Pſalmen der Vesper ein Tartiniſches Concert ſpielen. „Die ganze Kirche", ſo berichtet er, „war voll von Kennern und Muſikliebhabern, und man ſah aus den Mienen aller Zuhörer, daß der Violiniſt allgemeinen Beyfall fand. Gluck ſagte zu mir: Nun können Sie auf den Beyfall Ihrer Zuhörer morgen ſichere Rechnung machen, da ſowohl Ihre Compoſitionen als ihr Vortrag viel moderner iſt". Gluck hatte wahr geſprochen, denn als Dittersdorf am nächſten Tage ſich beim Hochamt hören ließ, fand er alle Anerkennung.

War auch das Violinſpiel, wie aus den vorſtehenden Mittheilungen erſichtlich iſt, in Wien um die Mitte des 18. Jahrhunderts ſehr verbreitet, ſo zog doch hiervon, den Bedürfniſſen gemäß, hauptſächlich die Kammermuſik den Vortheil, während das eigentliche Solo-

Digitized by Google

ſpiel dort im Vergleich zu andern deutſchen Städten ſich erſt verhältnismäßig ſpät zu wirklicher Bedeutſamkeit und Geltung erhob. Der Schwerpunkt des Wiener Muſiklebens lag eben infolge der von Joſeph Haydn eingeſchlagenen Richtung, die alle Herzen und Hände in Bewegung verſetzte, zu entſchieden in dem Beſtreben nach gemeinſamer Kunſtübung, um eine excluſivere Pflege der Geige ſogleich zu begünſtigen. Deshalb tritt die letztere daſelbſt als Soloinſtrument nicht viel vor dem Schluſſe des 18. Jahrhunderts in das zeitgemäße Stadium der Specialkunſt.

Als eine der erſten bemerkenswerthen Erſcheinungen in dieſer Beziehung iſt, wie ſchon bemerkt wurde, Anton Wranitzky zu betrachten. Geboren 1761 im mähriſchen Marktflecken Neureiſch, wurde er urſprünglich für das Studium der Rechte beſtimmt, welches er zu Brünn betrieb. Doch war er ſeit ſeinem Kindesalter mit Muſik beſchäftigt, und namentlich widmete er ſich eifrig dem Violinſpiel. Dieſes vervollkommnete er, als er von Brünn nach Wien gegangen, bis zu ungewöhnlichem Grade, und bald ſammelte ſich um ihn eine Schaar Lernbegieriger, denen er neben ſeinem Capellmeiſterdienſt ein hochgeſchätzter Mentor wurde. Seine Maximen hat er in einem kurzgefaßten „Violin-Fondament" von nicht mehr als 18 Seiten niedergelegt, welches ſich als ein ſchwacher Nachhall der Mozart'ſchen Schule erweiſt. Bemerkenswerth iſt darin der ausdrückliche Hinweis auf die Anlehnung an die Hauptmeiſter der italieniſchen Schule. Nachdem er die „Violinexempel von Fux" zur Übung empfohlen hat, ſagt er: „Mitunter können auch andere Galanterie-Beiſpiele, um den Schüller bey dem Geſchmack zu erhalten, angewendet werden. Da aber die gebundene Art die vorzüglichſte iſt, ſo ſollen die Schüller dazu am meiſten verhalten werden. Hierin wird ihnen der unſterbliche Corelli und Tartini den weſentlichſten Dienſt einſtweilen verſchaffen".

Wranitzky hat einiges für Violine componirt, darunter die ehedem ſehr beliebten Variationen über das Thema: „ich bin liederlich" ꝛc., die mit allerhand Virtuoſenſtückchen ausgeputzt ſind.

Unter ſeinen zahlreichen Schülern gelangten zu größerer Geltung Türke und Schuppanzigh. Namentlich war es der zweitgenannte, ſchon aus Beethoven's Leben bekannte Künſtler, welcher ſich bedeuten-

Digitized by Google

des Anſehn als Violiniſt in und außerhalb Wiens errang. Er that ſich indeß vorzugsweiſe als Concertmeiſter und Quartettſpieler hervor. In letzterer Beziehung galten ſeine Leiſtungen lange als Muſter für Auffaſſung und entſprechende Darſtellung der betreffenden Kunſtgattung. Schuppanzigh erwarb ſich das Verdienſt, die Quartettmuſik durch regelmäßige Aufführungen zuerſt in die Öffentlichkeit eingeführt zu haben, womit er in tonangebender Weiſe allen gleichartigen Unternehmungen anderer Städte voranging. Der Beginn dieſer Quartettakademien fällt in das Winterhalbjahr 1804—1805. Außer Schuppanzigh, als Führer derſelben, waren dabei zunächſt betheiligt: deſſen Schüler Mayſeder (Violine II), ſodann Schreiber, fürſtl. Lobkowitz'ſcher Kammermuſikus (Viola) und Anton Krafft (Violoncello). Dieſer Verband löſte ſich auf, nachdem Schuppanzigh in die Dienſte des Grafen und ſpäteren Fürſten Raſumowsky getreten war.[1]) Schindler berichtet darüber in ſeiner Beethovenbiographie: „Das ſchon in jener Zeit ausgezeichnete Quartett: Schuppanzigh — I. Violin, Sina — II. Violin, Weiß — Bratſche, Kraft (Vater) abwechſelnd mit Linke — Violoncello, — das ſpäterhin unter dem allgemeinen Namen das „Raſumowsky'ſche Quartett[2]) die ausgebreitetſte und wohlverdiente Celebrität erlangte — dieſes Quartett verherrlichte die muſikaliſchen Zirkel des Fürſten Lichnowsky, und dieſen vier echten Künſtlerſeelen hauchte Beethoven nach und nach ſeinen erhabenen Geiſt ein .....

„Dieſer Quartettverein, für deſſen muſikaliſch reine Sitten Beethoven nie aufhörte Sorgfalt zu tragen, galt mit Recht für die einzig wahre Schule, die Quartettmuſik Beethoven's, dieſe neue Welt voll erhabener Bilder und Offenbarungen, kennen zu lernen".

Aber nicht nur die Beethoven'ſchen Quartette reproducirten dieſe Künſtler im Geiſte ihres Autors, ſie hatten durch den perſönlichen Verkehr mit Haydn auch ein erſchöpfendes Verſtändnis für deſſen

---

1) E. Hanslick: Geſchichte des Concertweſens in Wien. S. 203.

2) Fürſt Raſumowsky war zu jener Zeit k. ruſſiſcher Geſandter am Wiener Hofe, und ein großer Kunſtfreund. Ihm widmete Beethoven die 3 Streichquartette op. 59.

Digitized by Google

Werke gewonnen, und in Betreff der Mozart'schen Quartette waren ihnen Hofrath Mosel und Abbé Stadler als anerkannte Autoritäten fördernd zur Hand gewesen.

Ignaz Schuppanzigh, geb. 1776, war der Sohn eines Professors an der Realschule in Wien, und bildete sich zunächst als Liebhaber im Violaspiel aus. Gegen 1796 ging er indessen zur Violine und zugleich ganz zur Musik über, und brachte es bald so weit, daß er 1797 schon eigene Musikakademien im großen Saale des Wiener Augartens veranstalten konnte, die während der schönen Jahreszeit, Morgens von 7—9 stattfanden, und jahrelang zu den beliebtesten und gesuchtesten Kunstgenüssen der Kaiserstadt gehörten. Lange Zeit war er auch bei der Hausmusik des Fürsten Rasumowsky als Führer derselben thätig, und erst 1824 erhielt er eine feste Anstellung in der kaiserl. Capelle. Doch genoß er die Früchte derselben nicht lange, denn schon 6 Jahre später, am 2. März 1830 starb er. Geboren wurde er 1776.

Reichardt sagt von ihm (Vertraute Br. aus Wien, Bd. 1, S. 333), daß sein „ausgezeichnetes Talent sich nirgend bestimmter und vollkommener ausspricht, als im Vortrag der Beethoven'schen Sachen". Sonsthin charakterisirt er sein Spiel (ebendas. Bd. 1, S. 206 f.) folgendermaßen: „Herr Schuppanzigh hat eine eigene pikante Manier, die sehr wohl zu den humoristischen Quartetts von Haydn, Mozart und Beethoven paßt; oder wol vielmehr aus dem angemessenen launigen Vortrag dieser Meisterwerke hervorgegangen ist. Er trägt die größten Schwierigkeiten deutlich vor, wiewohl nicht immer mit vollkommener Reinheit, worüber sich die hiesigen Virtuosen überhaupt oft wegzusetzen scheinen[1]; er accentuirt auch sehr richtig und bedeutend. Auch sein Cantabile ist oft recht singend und rührend. Er führt seine wohlgewählten, in den Sinn des Componisten recht gut eingehenden Nebenmänner auch gut an, nur störte er mich oft durch die hier allgemein eingeführte verwünschte Art mit dem Fuße Takt zu schlagen, selbst wo es gar nicht Noth thut, oft nur aus leidiger Gewohnheit, oft auch nur, um das Forte zu verstärken. Über-

1) Vergl. auch Allgem. musik. Ztg., Jahrg. III, 24, und IV, 534.

Digitized by Google

haupt hört man hier selten ein Forte oder gar Fortissime, ohne daß der Anführer ungestüm mit dem Fuße drein schlägt. Dies stört mir aber allen freien, reinen Genuß, und jeder solcher Schlag unterbricht mir die übereinstimmende, vollendete Ausführung, die er erzeugen helfen soll, und die ich von jeder öffentlichen Producirung erwarte".

E. Hanslick berichtet a. a. O. über diesen Künstler: „Schuppanzigh's Vortrag wird uns von sachkundigen Zeitgenossen als energisch und geistvoll geschildert, nicht frei jedoch von einer gewissen absichtlichen Zerrissenheit, welche gern durch Trennen zusammengehöriger Phrasen, Hervorheben unwichtiger Noten, selbst durch willkürliche Behandlung des Taktes bedeutend und originell erscheinen wollte und so vielleicht die Quelle einer späteren Vortragsweise wurde, die man kurz die „affectirte" nennen kann", und fügt dann hinzu: „Diesen scharfen Beigeschmack dürfte Sch.'s Vortrag erst in späteren Jahren bekommen haben".

Unter den Schülern Schuppanzigh's sind vor allen Joseph Mayseder und Joseph Strauß zu nennen, die man in dem folgenden Abschnitte über das deutsche Violinspiel näher kennen lernen wird.

Die rege Förderung, welche dem Violinspiel während des 18. Jahrhunderts in den Hauptstädten Deutschlands zu Theil wurde, fand ihre Ergänzung durch dasjenige, was in dieser Beziehung gleichzeitig an den kleineren Höfen, so wie sonst in kunstsinnigen Städten geschah. Eine nicht geringe Anzahl trefflicher Violinisten erhielt dadurch Gelegenheit, hier und da für die Kunst zu wirken, und dieselbe auch außerhalb der großen Centralpunkte des nationalen Geisteslebens heimisch zu machen. Nachstehend folgen Mittheilungen über die bemerkenswerthesten dieser Künstler, so weit das vorhandene Material dafür ergiebig ist.

Heinrich Christoph Degen, geb. zu Anfang des 18. Jahrhunderts bei Glogau, war 1757 am Schwarzburg-Rudolstädter Hofe als Soloviolinist und Cembalist thätig; von seinen Violincompositionen ist nichts gedruckt.

Der erzbischöflich Salzburgische Hofcomponist Ferdinand

Seidel wurde gleichfalls zu Anfang des 18. Jahrhunderts, und zwar in dem schlesischen Städchen Falkenberg geboren. Er bildete sich im Violinspiel in Wien unter Rosetti's Anleitung aus. Gerber berichtet von ihm, daß er ein ausgezeichneter Geiger gewesen sei, und daß er in seinen Violincompositionen, welche Manuscript geblieben sind, „eben so viel Fremdes als Schweres angebracht habe". In seiner Salzburger Stellung wechselte er als Dirigent mit Eberlin, Cristelli und Leopold Mozart ab.

Joseph Blume, geb. 1708 zu München, wurde wahrscheinlich durch seinen Vater, der als Violinist in der Münchener Hofcapelle angestellt war, zum Geiger erzogen. Zunächst fand er in seiner Vaterstadt als Hofgeiger Anstellung, dann trat er in die Dienste des Fürsten Lubomirski, und 1733 in die Capelle des Kronprinzen von Preußen. Er gehörte derselben auch nach der Tronbesteigung Friedrich's d. Gr. an. Sein Tod erfolgte 1782. Seine Violin-Capricen erfreuten sich ehedem großer Beliebtheit.

Georg Simon Löhlein, geboren 1727 in dem Sachsen Coburg-Gothaischen Orte Neustadt auf der Haide, machte sich durch eine in mehreren Auflagen erschienene Violinschule bekannt, welche ein mit pädagogischem Verständnis für die Anfangsgründe abgefaßtes Lehrbuch ist, inhaltlich aber nicht mit Mozart's Violinschule rivalisiren kann. Er war ums Jahr 1779 Capellmeister in Danzig, wo er 1782 starb.

Von größerer Bedeutung war Wenzeslaus Pichl, geb. 1741 zu Bechin in Böhmen. Auch für ihn war der Ausgangspunkt der musikalischen Bildung, wie bei so vielen Meistern des vorigen Jahrhunderts, die Singkunst. Schon als zwölfjähriger Knabe gehörte er dem Gesangschor im Jesuitenseminar zu Brzeznicz an. Später wandte er sich nach Prag, um dort den akademischen Studien obzuliegen. Die Tonkunst wurde indessen für ihn in dieser musikalischen Stadt Hauptbeschäftigung. Er spielte fleißig Violine, auf der er schon in seiner Jugend Übung gehabt hatte. Wichtig wurde hier für ihn die Dazwischenkunft Dittersdorf's[1], der ihm (1760) nicht allein

1) S. d. Selbstbiographie.

Digitized by Google

Anleitung im Violinſpiel gab, ſondern ihn auch für die Capelle des Biſchofs von Großwardein gewann. In dieſer blieb Pichl einige Jahre und beſchäftigte ſich mit mannichfaltigen ſchöpferiſchen Verſuchen, unter denen auch einige über lateiniſche Texte abgefaßte Opern genannt werden. Endlich verließ er den einſamen, damals in geiſtiger Hinſicht noch mehr als heute iſolirten Ort ſeines Aufenthaltes und ging, einen 1769 aus Petersburg an ihn ergangenen Ruf ablehnend, zurück nach Prag, um dort als Capellmeiſter in die Dienſte des Grafen Hartig zu treten. Hier blieb er nicht lange, denn ſchon 1771 folgte er dem Rufe als erſter Violiniſt an das Nationaltheater zu Wien. Doch auch dieſe Stellung vermochte ihn nicht dauernd zu feſſeln, und er begab ſich nach Italien. Fétis berichtet, daß er 1775 durch Vermittelung Maria Thereſia's Muſikdirektor bei dem in Mailand reſidirenden Erzherzog Ferdinand wurde. Gerber meldet dagegen, daß er bei dieſem Prinzen „Compositore di musica“ geweſen ſei, vermerkt aber für die Zeit ſeiner Anſtellung das Jahr 1791. Wie dem auch ſei, gewiß iſt, daß Pichl lange Zeit (Fétis behauptet 21 Jahre) in Italien war, dort mit den berühmteſten Künſtlern nahen Umgang pflog, und ſein Violinſpiel, namentlich unter Nardini's Leitung, vervollkommnete, dem er auch eines ſeiner Werke: Cento (100) Variazioni per il Violino sulla Scala del B fermo, Napoli 1787“ widmete. Es iſt dies offenbar eine Nachbildung der von Tartini geſchriebenen und unter dem Titel „L'arte del arco“ veröffentlichten 50 Variationen über eine Corelli'ſche Gavotte. Die franzöſiſche Occupation Mailands (1796) machte dem Aufenthalte Pichl's in Italien ein Ende. Er kehrte im Gefolge ſeines Gönners nach Wien zurück, und ſtarb dort als deſſen Capellmeiſter nach Fétis im Juni 1804, nach Gerber dagegen im Januar 1805 während eines Concertvortrages beim Fürſten Lobkowitz.

Pichl war ein fleißiger Componiſt, ſowohl für die Kammermuſik als auch ſpeciell für die Violine. Die letztere behandelte er mit großem Geſchick und bedeutender Einſicht, wie ſeine Capricen [1]) zei-

1) Man findet ſie in der bei Holle in Wolfenbüttel von C. Witting herausgegebenen „Kunſt des Violinſpieles“.

Digitized by Google

gen, die indeſſen bei dem Reichthum an vorzüglichen Violincompositionen dieſer Gattung gerade heute keinen beſonderen Antheil mehr erwecken können.

Der aus der Mannheimer Tonſchule hervorgegangene ausgezeichnete Geiger Chriſtian Danner wurde 1745 in Mannheim geboren, war der Schüler ſeines Vaters, welcher der kurpfälziſchen Capelle angehörte, und wurde 1761 gleichfalls Mitglied dieſes Künſtlerverbandes. Im Jahre 1778 wurde die Capelle nach München verlegt, und hier wirkte Danner noch bis 1783 mit. Dann folgte er dem Rufe als Concertmeiſter nach Zweibrücken, und 1792 nach Karlsruhe. Hier war er in gleicher Eigenſchaft bis zu ſeinem Tode (1816) thätig. Ein Theil ſeiner Violincompoſitionen erſchien im Druck.

Danner hat für die Geſchichte des Violinſpiels inſofern beſondere Bedeutung, als er der Lehrer Friedrich Eck's, eines der beſten Geiger jener Zeit, war.

Franz Anton Ernſt, geb. am 3. December 1745 zu Georgenthal in Böhmen, war in Prag zeitweilig der Schüler Lolly's, nachdem er ſein Talent bereits weit ausgebildet und beim Grafen Salm als Sekretair in Dienſten geſtanden hatte. Weiterhin lebte er in Straßburg, wo er noch den Unterricht des nachſtehend beſprochenen Geiger's Stade (Stad) genoß. 1778 wurde er als Solovioliniſt an den Gothaiſchen Hof berufen. Hier ſtarb er, als Künſtler und zugleich als Inſtrumentenbauer geſchätzt, am 13. Januar 1805.

Über den Violiniſten Franz Stade, deſſen Erſcheinen in die erſte Hälfte des 18. Jahrhunderts zu verſetzen iſt, da er 1760 bereits als erſter Violiniſt in der landgräfl. Caſſelſchen Capelle thätig war, ſind die Nachrichten ſehr lückenhaft. In Gerber's neuem Lexicon wird über ihn berichtet, daß er 1761 Caſſel verließ, nachdem dort der Violinſpieler Eſſer als Concertmeiſter engagirt worden, jedoch 1763 wieder dahin zurückkehrte, um nach Jahresfriſt abermals davon zu gehen. Als Motiv für dieſe Unbeſtändigkeit wird bemerkt, daß Stade ein unruhiger, ungebildeter und eigenſinniger Menſch geweſen ſei. Er ſoll indeß als Adagioſpieler excellirt und in dieſer Eigenſchaft bedeutenden Ruf gehabt haben. Sein Ende wird als trübſelig geſchildert. Angeblich hätte er, „nachdem er durch Ausſchweifungen

Digitized by Google

alles Talent verloren, aus Noth in den Dorfſchenken aufgeſpielt". Vielleicht iſt Franz Stade derſelbe Künſtler, welcher in Gerber's altem Lexicon als Stad oder Stady angeführt iſt. Gerber glaubt, daß beide Namen ein und dieſelbe Perſon bezeichnen, und ſagt darüber: „Stady fand man ſchon 1766 unter den Nahmen berühmter Violiniſten, und vom Stad ſind um 1780 zu Paris VI Violinſolos und 1782 zu Wien XXXVII Variations pour le Violon et Basse geſtochen worden. Auch befanden ſich in der Leipziger Niederlage (Breitkopf's?) um dieſe Zeit VI Klaviertrios mit Viol. und Baß in M. S. von ſeiner Arbeit. Es kann wohl niemand anders ſeyn, als der große Violiniſt Stad, welcher ſich ums Jahr 1773 zu Straßburg aufhielt und vermuthlich noch daſelbſt lebt". Fétis bemerkt über Stad, daß er gegen 1765 in Paris und 1782 in Wien geweſen ſei.

Der Componiſt und Hofconcertmeiſter Caspar Staab zu Fulda diente in der dortigen Capelle ſeit 1753. Sein Fürſt (Heinrich) gewährte ihm die Mittel, um in Mannheim und Stuttgart die höhere Ausbildung als Violiniſt unter Cannabich's, Fränzel's und Lolly's Leitung zu vollenden. Er war 1753 zu Damm bei Aſchaffenburg geboren, und ſtarb am 19. Auguſt 1798 am Schlagfluß zu Fulda.

In Braunſchweig, wo die Muſik im vorigen Jahrhundert von Seiten des Hofes ungewöhnliche Beachtung fand, wie Schubart[1]) berichtet, wirkte gegen 1760 der treffliche Violiniſt Carl Auguſt Peſch als herzogl. Concertmeiſter. Es wird ihm (bei Gerber) außerordentliche Hand- und Bogenfertigkeit nachgerühmt; auch ſoll er ein ſehr tüchtiger Orcheſterführer geweſen ſein. Reichard ſagt über ihn (Briefe eines aufmerkſ. Reiſenden II, 50): „Herr Peſch iſt ein ſehr geſchickter Violiniſte. Er beſitzt viel Fertigkeit und Sicherheit in der linken Hand, und viel Leichtigkeit und Geſchmeidigkeit in der rechten. Kurze ſchnelle Bogenſtriche im Allegro ſind daher ſeine Hauptſtärke. Er iſt auch Componiſt für ſein Inſtrument, und man findet in ſeinen Arbeiten ſehr angenehme Gedanken und viel gute Violinfiguren für

1) Deſſen Angabe, daß Nardini und Ferrari der dortigen Capelle angehört hätten, beruht ſicher auf einem Irrthum. Wenigſtens findet ſich nirgend eine Beweisſpur auf.

Digitized by Google

Hand und Bogen". Geboren wurde er gegen 1730; sein Tod fällt in den August des Jahres 1793.

Pesch war zugleich Lehrer des Erbprinzen, nachmaligen Herzogs Karl Wilhelm Ferdinand, der, wie wir weiterhin sehen werden, für Ludwig Spohr's künstlerische Entwickelung wichtig wurde. Gerber bemerkt, daß der Herzog es auf der Violine dem Virtuosen nahe gebracht habe, und Schubart sagt von ihm: „Der jetzt regierende Herzog von Braunschweig spielt die Violine vortrefflich, und unterhält jetzt eines der besten Orchester. Für das Theater ist er nicht so eingenommen, wie für die Kammermusik. Er pflegt gemeiniglich bei den Concerten mitzuspielen. Sein Solo wird auch von Kennern bewundert: er spielt die schwersten Stücke eines Lolli mit Ausdruck und Fertigkeit". Diese Urtheile werden durch Leopold Mozart bestätigt, welcher über das Spiel des Herzogs von Braunschweig berichtet, derselbe „spiele so gut, daß ein Musicus von Profession dadurch sein Glück machen könne".

Als Schüler Tartini's sind Anton Kammel und Lorenz Schmitt zu nennen. Der erstere, gegen Mitte des 18. Jahrhunderts in Böhmen geboren, wurde von seinem Gönner, dem Grafen Waldstein, zur Ausbildung seines Talentes nach Padua geschickt. Nach beendeter Lehrzeit ließ er sich für einige Zeit in Prag nieder, legte dort (wie Gerber mittheilt) viele Proben seiner Geschicklichkeit, namentlich aber im innigen und rührenden Vortrag des Adagio ab, und begab sich dann, ohne von seinem Vorhaben etwas verlauten zu lassen, nach London. Hier wurde er Mitglied der königl. Kammermusik und verheirathete sich mit einer reichen Dame. Man weiß weder Geburts- noch Todesjahr dieses Künstlers, glaubt aber, daß das letztere noch vor 1788 falle. Seine Violincompositionen, deren Verzeichniß sich bei Gerber findet, sind längst untergegangen.

Lorenz Schmitt, geb. 27. April 1731 zu Obertheres im Würzburger Gebiet, empfing seine erste musikalische Ausbildung im Kloster Theres. Er zeigte so treffliche Anlagen zum Violinspiel, daß der Fürst von Greifenklau zu Mainberg sich seiner väterlich annahm und ihn nach Würzburg zu dem Violinisten Enderle in die Lehre gab. Hier vollendete er im Juliusspitale zugleich seine anderweite Bildung.

Digitized by Google

Im vierundzwanzigsten Lebensjahre nahm ihn der Fürst Adam Friedrich von Würzburg in seine Dienste und gewährte ihm überdies die Mittel zu einem vierjährigen Aufenthalte in Italien. Schmitt trat die Reise dahin 1757 an, und wurde Tartini's Schüler. Von der Natur mit kräftigem Körperbau und glücklich gebildeter Hand versehen, überwand er mit Leichtigkeit alle Arten von Schwierigkeiten. Sein durch das stärkste Orchester dringender Ton war so mächtig, daß er, um ihn abzudämpfen, beim Üben die Geige mit einem Tuch zu bedecken pflegte. Nachdem Schmitt in seine Würzburger Stellung zurückgekehrt war, ließ er es keineswegs bei Dem bewenden, was er bis dahin errungen hatte. Unabläſſig strebte er vorwärts, suchte sich durch eifriges Studium alle Richtungen seiner Kunst zu erschließen und anzueignen, und gelangte so zu einer Meisterschaft, die ihn keine Rivalität scheuen ließ. Im Jahre 1774 wurde er zum Concertmeister und in der Folge auch zum Kapellmeister am Würzburger Hofe ernannt. Wohl hätte diesem Künstler ein bedeutsamerer Wirkungskreis gebührt, als der, welchem er vorstand. Doch die Anhänglichkeit an den Fürsten, welchem er Alles verdankte, ließ ihn nicht zu dem Entschlusse kommen, auf eine der ihm mehrfach gemachten ehrenvollen Anerbietungen einzugehen, so verlockend sie auch sein mochten. Selbst ein Antrag aus London, der ihm jene Position verhieß, welche an seiner Stelle W. Cramer übernahm, vermochte ihn nicht anderen Sinnes zu machen. Er starb im Juni 1796 zu Würzburg. Als seine Schüler werden genannt: Bäumel (Bambergischer Concertmeister) und die Würzburgischen Hofviolinisten Reuschel und Demar. Der letztere hat sich durch seine 1808 in Paris erschienene Violinschule: „Nouvelle Méthode abrégée pour le Violon avec tous les principes indispensables à l'usage des Commençants", bekannt gemacht. Er war (nach Gerber) Virtuose auf der Violine, Viola d'Amour und besonders auf der Altviole, und gehörte der großherzogl. Hofcapelle zu Würzburg an. Geboren wurde er 1774 zu Gauaschach in Franken. Fétis ist der Meinung, daß die erwähnte Violinschule eine Arbeit von Demar's Bruder sei, der die Vornamen Johann Sebastian führte.

Eine besondere Celebrität des Violinspiels mit starkem virtuosem

Digitized by Google

Beigeschmack scheint im vorigen Jahrhundert Michael, Ritter v. Esser, geb. in Zweibrücken (nach Gerber's a. Lex. in Aachen), gewesen zu sein. Schubart nennt ihn „einen berümten Violinisten von ganz eigenem Ausdruck" und sagt weiter über ihn: „Er spielt das Adagio und Allegro gleich stark, und besitzt verschiedene Kunstgriffe, wodurch er die Töne auf die einnehmendste Art modificirt. Lieblicher kann man nichts hören, als wenn er statt des Bogens mit einem Hölzchen die Saiten schlägt (!) und damit seiner Geige die sanftesten Harmonien (!!) entlockt. Er componirt sehr schön für sein Instrument und sein Satz hat ungemein viel Eigenheit. Mit den Eigenschaften eines Virtuosen verbindet er auch alle Capricen desselben: nie rührt er seine Geige an, wenn er nicht die Schäferstunde des Genius fühlt; denn er behauptet, ein Virtuos, der nicht begeistert ist, sey bloßer Mechaniker". — Gerber berichtet über ihn: „anfangs stand er in der Hessen-Casselischen Capelle. Verließ aber diese Dienste bald wieder und durchreisete die vornehmsten Länder in Europa. Die außerordentliche Fertigkeit und Eleganz seines Spieles erregte bey Kennern Bewunderung und bey Liebhabern Erstaunen. Zu Paris räumte man ihm den Vorzug ein, und zu London öffnete sich für ihn seine Kunst zu belohnen, eine Goldgrube. 1777 befand er sich zu Bern und 1779 zu Basel". Esser verstand sich auch auf das Viola d'Amour-Spiel. Von seinen Compositionen ließ er nichts drucken.

Von dem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Wien wirkenden Ignaz Schweigl hat man einzig und allein Kunde durch seine 1786 in erster, 1794 in zweiter Auflage erschienene Violinschule. Nach den Mittheilungen, welche Gerber über dieselbe macht, geht der Autor, mit Ausnahme einer Anleitung über das Flageolettspiel, nicht über Leopold Mozart's gleichartiges Lehrbuch hinaus.

Eines bedeutenden Rufes genoß seiner Zeit der Violinist Anton Janitsch, 1753 in der Schweiz geboren. Sein Vater schickte ihn als zwölfjährigen Knaben nach Turin zu Pugnani, bei dem er sich während eines zweijährigen Studiums zu einem vorzüglichen Künstler heranbildete. Einen Wirkungskreis fand er zunächst als Concertmeister beim Kurfürsten von Trier; dann war er in gleicher Eigenschaft am Hofe des Fürsten von Wallerstein-Öttingen thätig. Spä-

Digitized by Google

ter übernahm er die Orchesterdirektion am Hannoverschen Theater, die er bis 1794 versah. Seine Absicht, sich um diese Zeit nach England zu begeben, wurde durch die damaligen Kriegsereignisse vereitelt. Da er indessen einmal seine Stellung in Hannover aufgegeben hatte, sah er sich genöthigt, um einen neuen Wirkungskreis zu finden, als Capellmeister in die Dienste des Grafen Burg-Steinfurth zu gehen. In dieser Stellung blieb er bis zu seinem Tode, der den 12. März 1812 erfolgte. Von seinen Violincompositionen hat er nichts veröffentlicht. Bei Schubart findet sich folgendes Urtheil über ihn: „Ein sehr guter, gründlicher und angenehmer Geiger. Sein Solo ist stark, an schwierigen Sätzen reich, und sein Vortrag überhaupt hat volle Deutlichkeit: auch im Sturme der Phantasie wird er nicht aus den Ufern des Taktes getrieben. Sein Strich ist durchschneidend und seine Stellung einnehmend und schön. Es giebt wenig Geiger, welche im Solo und in der Begleitung so gleich stark wären, wie Janitsch".

Über Franz Lamotte's Heimath schwanken die Angaben zwischen Wien und den Niederlanden. Geboren wurde er 1751. Als zwölfjähriger Knabe spielte er ein Concert eigener Composition vor dem Kaiser, der ihn auf seine Kosten zur weiteren Ausbildung reisen ließ. Eine Zeitlang war er Mitglied der Wiener Capelle. Gegen Ende 1769 kam er nach Paris und traf dort mit Jarnowick zusammen. Eifersüchtig auf jedes bedeutende Talent, versuchte dieser Lamotte um die Gunst des Publikums zu bringen, indem er ihm einen öffentlichen Wettkampf anbot, in der Hoffnung, ihn verdunkeln zu können. Lamotte erwiderte diese Herausforderung mit dem Vorschlage, ein beliebiges Concert von Jarnowick vom Blatte spielen zu wollen, wenn derselbe sich dagegen bereit erkläre, dasselbe in Betreff eines seiner ihm vorzulegenden Solostücke zu thun. Es blieb Jarnowick nichts anderes übrig, als hierauf einzugehen, und Lamotte schlug ihn glänzend aus dem Felde. Eine andere Probe seines à vista-Spieles legte dieser Violinist in Prag ab. Der Sekretair des Fürsten von Fürstenberg, Namens Bobliczeck, legte ihm, um ihn aufs Glatteis zu führen, ein sehr schweres Concert in Fis-dur vor. Lamotte stimmte während des Tuttis unbemerkt seine Geige um einen

Digitized by Google

halben Ton höher, und executirte das Solo zum Erstaunen der Anwesenden mit Leichtigkeit.

Von Paris begab sich Lamotte nach London. Hier fand er eine so glänzende Aufnahme, daß es ihm nicht schwer geworden wäre, sich eine angesehene und einträgliche Stellung zu machen. Sein Leichtsinn aber, der keine Grenzen kannte, führte ihn ins Gefängniß, aus dem er nach mehrjähriger Haft nur durch die Londoner Emeute des Grafen Georg Gordon befreit wurde. Es gelang ihm bei dieser Gelegenheit den Continent zu erreichen. Er wandte sich nach Holland, starb jedoch dort schon 1781. Die Haupteigenschaften seines von den Zeitgenossen bewunderten Spieles sollen in einer seltenen Gewandtheit der linken Hand, die ihm gestattete, die größten Schwierigkeiten auf einer Saite auszuführen, so wie in einem besonders geläufigen Staccato bestanden haben. Jedenfalls vertrat er die virtuose Richtung. In Paris erschienen 1770 drei Concerte und Airs variés und in London 6 Sonaten für Violine und Baß von seiner Composition.

Ernst Schick, der Sohn eines Tanzmeisters, geb. im October 1756 zu Haag, war für den Beruf seines Vaters bestimmt, entschied sich aber trotzdem für die Musik und insbesondere für das Violinspiel. Georg Anton Kreusser in Amsterdam, der später am kurmainzischen Hofe als Concertmeister wirkte, war sein erster Lehrer. In der Folge setzte er das Studium seines Instruments unter Esser's und Lolly's Leitung fort. Nach Cramer's „Magazin der Musik" gehörte er unter die Zahl jener Geiger, welche die Manier des ebengenannten Italieners mit Vorliebe und Erfolg nachahmten. Später soll er sich jedoch, wie Gerber dazu bemerkt, diesem Einflusse entzogen haben.

Schick war eine Zeitlang in der kurmainzischen, und seit 1793 in der Berliner Capelle als Violinist angestellt. 1813 wurde er zum Concertmeister ernannt. Am 10. December 1815 starb er in der preußischen Hauptstadt. Es existiren von ihm 6 Violinconcerte, welche seit 1783 nach einander in Berlin gedruckt wurden.

Als aus der italienischen Schule hervorgegangen ist Christian Ludwig Dieter (Dietter) zu bezeichnen. Denn obwohl er den ersten Unterricht von dem deutschen Musikmeister Seubert in Lud-

Digitized by Google

wigsburg empfing, wo Dieter am 13. Juni 1757 geboren wurde, so erhielt er doch die höhere Ausbildung als Violiniſt durch Celeſtini. Als Tonſetzer ſoll er ſich autodidaktiſch nach den Werken Jomelli's und anderer Componiſten gebildet haben. Von 1781 bis 1817 war Dieter Mitglied der Capelle in Ludwigsburg. Nach ſeiner im letzteren Jahre erfolgten Penſionirung ſcheint er in Stuttgart gelebt zu haben, denn dort ſtarb er 1822. Dieter war als Componiſt von nicht gewöhnlicher Begabung. Außer einer großen Menge Inſtrumentalſachen ſchrieb er auch mehrere Opern.

Ein der virtuoſen Richtung ſtark ergebener Violinſpieler war allen Nachrichten zufolge Jacob Scheller, geb. den 16. Mai 1759 in dem böhmiſchen Orte Schettal bei Racknitz. Er bevorzugte nicht allein in ungewöhnlichem Maße das Flageolettſpiel, ſondern ließ ſich auch bei öffentlichen Produktionen auf Kunſtſtückchen ein, die eines wahren Künſtlers unwürdig ſind. So legte er, um den ſchnarrendnäſelnden Geſang alter Nonnen nachzuahmen, ſeine Schnupftabacksdoſe auf die Geige, wodurch er den Theil des Publikums, welcher lediglich amüſirt ſein will, auf ſeine Seite zog. Auch verſchmähte er es nicht, den Violinbogen ſo zu gebrauchen, daß alle vier Saiten der Violine gleichzeitig ertönen. Dies Experiment bewirkte er durch eine verkehrte Applicatur des Bogens, indem er die losgeſchraubten Haare deſſelben über die Saiten, die Stange dagegen unter die Violine brachte. Sein Wahlſpruch war: „Ein Gott, ein Scheller". In ſeinen ſpäteren Lebensjahren bot er das unerquickliche Bild eines fahrenden Muſikanten, der dem Trunke ergeben, zwar nicht ohne Frau, doch ohne Inſtrument von einem Ort zum andern wanderte, um durch ſein Spiel auf fremdem, nach Zufall erborgtem Inſtrumente den Unterhalt zu friſten. Trotzdem leiſtete er noch immer Außergewöhnliches, ein Beweis ſeiner ſeltenen Begabung. [1]) Gerber, der ihn 1794 ſchon in reducirtem Zuſtande hörte, berichtet über ſeine Leiſtungen: „er ſpielte eines der herrlichſten Concerte von Hoffmeiſter, welches durch die Kraft ſeines Bogens und durch ſeinen

1) S. Rochlitz' Erzählung in deſſen Werk „Für Freunde der Tonkunſt", Bd. 2. S. 356 ff.

Digitized by Google

lebhaften Vortrag noch mehr gewann. Den ganzen ersten Satz des Rondo spielte er in Flageoletttönen auf seinem Instrumente so wahr, leicht und rein, daß es auf keine Weise von Pfeifenwerken zu unterscheiden war. Überhaupt kamen in diesem Concerte alle möglichen Arten von Schwierigkeiten für die Geige vor, und was der Componist nicht selbst gesetzt hatte, brachte er in seine langen, sehr gearbeiteten Cadenzen: piquirte Läufer von mehr als 2 Octaven in höchster Geschwindigkeit auf einen Strich, Octavengriffe in höchster Geschwindigkeit, theils durch Tonleitern von 2 Octaven und theils in Melodien, Terziengänge von mancherley Art, Läufer durch halbe Töne über das ganze Griffbrett der Geige, anhaltende heftige Passagen in Sprüngen von der höchsten Lage bis zu den tiefen Tönen; und seine gebrochenen und laufenden Passagen führte sein Bogen mit solcher Kraft, daß sie einem heftigen Schloßenwetter im Anprallen an die Fenster glichen. Und dies alles mit einer Gleichheit, Deutlichkeit und Fülle des Tons, daß auch der der Musik unkundigste Zuhörer davon bewegt wurde. Das zweite Mal, als er an einem sehr heißen Tage auftrat, nöthigte ihn der Zufall, eine neue Probe seiner Herrschaft über das Griffbrett zu geben. Indem er sein Concert zu spielen anfing, fing sein Saitenhalter an, immer mehr und mehr nachzulassen, indeß er immer im Tone des übrigen Orchesters fortarbeitete, bis seine Geige am Ende des Concerts um eine Terz tiefer stand. Und auch 1799, als er sich zum zweiten Male hier befand, zeigte er mit einer hier geborgten Geige noch immer dieselbe Kunst".

Scheller besuchte in jungen Jahren die Jesuitenschule zu Prag, um sich für den geistlichen Stand vorzubereiten. Angeborene Neigung zog ihn indeß bald zur Musik. Eine Zeitlang hielt er sich in Wien auf; dann ging er nach München und betrieb dort das Violinstudium unter Cröner's Leitung. Weiterhin war er zwei Jahre im Mannheimer Theaterorchester angestellt, worauf er Reisen durch die Schweiz und Italien machte. Endlich wandte er sich nach Paris und blieb hier drei Jahre. Bei seiner Rückkehr in die Heimath fand er zu Mümpelgard in der Hauscapelle des Herzogs von Württemberg eine Stellung als Concertmeister, welche er bis 1792 bekleidete. Er ver-

Digitized by Google

lor ſie infolge der Beſitzergreifung Mümpelgards durch die Franzoſen. Seit jener Zeit führte er ein unſtätes, beinahe vagabondirendes Leben, bei dem er endlich ſeinen moraliſchen und phyſiſchen Untergang fand. Die Zeit ſeines Todes iſt nicht bekannt.

Johann Georg Diſtler, geb. 1760 zu Wien, war Haydn's Lieblingsſchüler in der Compoſition. Zugleich bildete er ſich aber im Violinſpiel aus. 1781 trat er als Geiger in die Stuttgarter Hofcapelle und von 1790 ab ſtand er derſelben als Concertmeiſter vor. Allein die Symptome eines Gemüthsleidens, welche bald danach hervortraten, nöthigten ihn 1796, der amtlichen Thätigkeit zu entſagen. Er kehrte nach Wien zu ſeiner Familie zurück, und ſtarb dort zwei Jahre ſpäter. Diſtler beſaß ein anſprechendes Compoſitionstalent. Hauptſächlich hat er Kammermuſikwerke veröffentlicht, die ehedem beliebt waren.

Als ein Sonderling unter den deutſchen Violinſpielern iſt Johann Bliesener zu bezeichnen. Man darf annehmen, daß ſein Hang zu hirngeſpinſtlichen Unternehmungen, wenn auch nicht durch ſeinen Violinlehrer Jarnowick (Giornovichi) geradezu erzeugt, ſo doch weſentlich genährt wurde, denn dieſer war eine abenteuernde Natur. Von Bliesener berichtet Gerber, daß er „im Jahre 1801 durch öffentliche Blätter ſeine Erfindung eines muſikaliſchen Alphabets von 5 Figuren bekannt gemacht habe, welche ein Jeder, auch Unmuſikaliſche, in einer halben Stunde unterſcheiden und begreifen könne", ſo daß man in Zeit von höchſtens 5 Stunden jedes Inſtrument mechaniſch zu ſpielen im Stande ſei. Er habe ſich erboten, dieſe Erfindung 5 Perſonen, gegen Erlegung von 5 Thalern, bekannt zu machen". Im Übrigen ſoll Bliesener ein guter Sologeiger geweſen ſein. Schon vor 1791 war er Kammermuſikus der verwittweten Königin von Preußen. Er ſtarb im Februar 1842 zu Berlin. Von ſeinen Violincompoſitionen veröffentlichte er Duette und Concerte, ſowie Flötenſätze und Streichquartette.

Der Violinſpieler Auguſt Ferdinand Tietz, geb. 1762 in Niederöſterreich, fand ſeine erſte Ausbildung in einem Kloſter, worauf er in die kaiſerl. Capelle zu Wien eintrat. Später war er in Petersburg thätig, nach Fétis ſeit 1796, nach Gerber dagegen ſchon ſeit

Digitized by Google

1789. Hier hörte ihn Ludwig Spohr 1802, welcher von ihm bemerkt, daß er „die Passagen nach alter Weise mit springendem Bogen spiele". Übrigens galt Tietz für einen Menschen, in dessen Kopf es nicht ganz richtig ausgesehen habe.[1]) Doch kann dies nicht von tieferer Bedeutung gewesen sein, denn Tietz war später noch Mitglied der Dresdner Capelle und ließ sich während dieser Zeit auch als Solospieler mit gutem Erfolg öffentlich hören.

Carl Hunt, geb. zu Dresden am 27. Juli 1766, erlernte das Violinspiel bei seinem Vater, welcher kurfürstl. sächs. Kammermusikus war, studirte beim Capellmeister Seydelmann die Composition und wurde 1783 als Violinist in die kursächsische Capelle aufgenommen. Reichardt bezeichnet ihn (Briefe eines aufmerks. Reisenden) als einen Schüler Tartini's. Bei Gerber ist das Verzeichnis seiner zahlreichen Compositionen mitgetheilt, unter denen sich 12 Violinconcerte befinden.

Ebensosehr durch sein Violinspiel wie durch seine Thätigkeit als Tonsetzer zeichnete sich unter den deutschen Geigern des vorigen Jahrhunderts Andreas Romberg, ein Vetter des berühmten Violoncellisten Bernhard Romberg aus. Spohr sagt (in seiner Selbstbiographie) von ihm, daß er zwar kein großer Virtuos gewesen sei, aber doch fertig und mit Geschmack gespielt habe. Indeß ergänzt er dies Urtheil durch folgende Bemerkung: „Das Zusammenleben mit A. Romberg, dem gebildeten und denkenden Künstler, hat mir wieder viele genußreiche Stunden verschafft. Aber von neuem fand ich, daß er seine Compositionen unbeschreiblich kalt und trocken vorträgt, als wenn er die Schönheiten, die sie enthalten, selbst nicht fühle! Er spielte mehre seiner Quartetten, die mir längst werth geworden sind, weil ich sie oft von anderen gehört und selbst gespielt habe; aber der Geist, der sich in ihnen so deutlich ausspricht, daß ihn jeder der Geiger, von welchen ich sie bisher hörte, richtig auffaßte, scheint ihm selbst unbekannt geblieben zu sein, denn in seinem Vortrage war auch keine Spur davon zu entdecken". Man ist versucht zu glauben, daß Spohr Romberg's Spiel unter- und dessen Compositionen überschätzte.

---

1) S. Spohr's Selbstbiographie.

Digitized by Google

Unbedingt darf zugegeben werden, daß die letzteren, gleich den Werken so vieler seiner Zeitgenossen, eine nicht geringe Bedeutung für ihre Zeit hatten. Wären sie aber so gehaltvoll, wie Spohr anzunehmen scheint, so würden sie heute nicht schon völlig in Vergessenheit gerathen sein. Wahrscheinlich legte Spohr einen etwas zu hohen Maßstab an Romberg's Spiel, welches einer früheren, schon überwundenen Periode angehörte. Daß aber seine Leistungen dennoch nach gewissen Seiten hin sehr bedeutend gewesen sein müssen, ersieht man aus einem Bericht der Allgem. mus. Zeitung (Jahrg. 1789 Nr. 8), in welchem er mit Männern wie Benda, Frenzl, Rode, Pixis ꝛc. in Parallele gestellt wird. Auch findet sich bei Gerber die Notiz, daß Reese ihn (1793) als einen der vollendetsten Geiger bezeichnet habe.

Andreas Romberg, geb. in Vechte den 27. April 1767, war der Sohn des Musikdirektors und Klarinettvirtuosen Heinrich Romberg zu Münster. Bereits im 7. Lebensjahre trat er öffentlich als Violinist auf. Seit 1790 war er gemeinschaftlich mit seinem Vetter Bernhard in der kurkölnischen Hofcapelle zu Bonn angestellt. Die französische Revolution vertrieb sie aus dieser Stellung. Beide Künstler wandten sich nach Hamburg und traten in das dortige Theaterorchester, welchem sie von 1793—95 angehörten. Sodann unternahmen sie eine zweijährige Reise durch Deutschland und Italien, nach deren Vollendung Andreas Romberg, seiner produktiven Thätigkeit lebend, sich in Hamburg fixirte. Im Jahr 1815 wurde er als Hofcapellmeister nach Gotha berufen. Er wirkte dort bis zu seinem Tode, welcher den 10. November 1821 erfolgte.

Romberg wurde nicht nur als Violincomponist, sondern überhaupt als Tonsetzer von seinen Zeitgenossen hochgeschätzt. Außer der anerkennenden Sprache, welche die musikalischen Zeitungen jener Tage über seine Werke führen, liefert auch einen Beweis dafür die im Jahre 1809 an den Künstler verliehene Doctorwürde seitens der Kieler Universität. Wenn seine durchaus solide gearbeiteten Symphonien, Quartette, Duette, Operetten, Concerte und Vokalcompositionen, von denen Schillers „Glocke" ehedem in ungewöhnlicher Schätzung beim musikalischen Publikum stand, längst vergessen sind, so theilt er hierin ein Geschick mit vielen trefflichen gleichzeitigen Componisten

Digitized by Google

der Wiener Schule, von denen bereits die Rede gewesen ist. Sie alle, die zu ihren Lebzeiten als anerkannte und berühmte Männer auf verdienstliche Weise für die Kunst wirkten, liefern heute den Beleg für die alte Erfahrung, daß nur dem neugestaltenden Genie jene Unsterblichkeit zu Theil wird, die nicht bloß den Namen, sondern auch die Werke des Geistes auf die fernen Geschlechter vererbt.

Über die Violinspieler Fischer, Gruber und Gebrüder Friedel sind wir lediglich auf die Nachrichten beschränkt, welche Schubart in seinen Schriften giebt. Sie lauten: „Fischer [1]), einer der berühmtesten Geiger seiner Zeit. Seine Stärke bestand in ungewöhnlichen Passagen, die er in möglichst kurzer Zeit rund und ohne Fehler vortrug. Sein Geist artete sehr ins Komische aus. Er wußte alle Vögel nachzuahmen, und zwar mit solcher Täuschung, daß man nicht wußte, ob eine Nachtigal gluckte, eine Lerche trillerte, ein Kanarienvogel schmetterte, eine Wachtel schlug, oder ein Heimchen zirpte. — Seine Compositionen wollen nicht viel sagen, weil es schwer hält, die Launen eines solchen Originalkopfes zu treffen".

Dieser Schilderung zufolge muß Fischer entweder ein Nachahmer oder Nebenbuhler Lolly's gewesen sein, der, wie Schubart mit Begeisterung erzählt, die Thierstimmen nachzuahmen verstand. Fischer lebte nach Schubart's Angabe in Nürnberg. Hier lebte auch Gruber und zwar als Capellmeister. Schubart bemerkt über ihn: „Sein Bogenstrich ist leicht und gewandt. Das Flagiolet weiß er so fein anzubringen, daß ihm hierin nur ein Friedel den Rang abläuft". Und von den Gebrüdern Friedel heißt es bei demselben Autor: „Sie haben Geschwindigkeit und Schönheit des Vortrags und spielen besonders das Flagiolet mit ausnehmender Stärke. — Mehrere Violinisten haben sich nach diesen Friedel gebildet, so daß sie fast eine Schule stifteten. Schade daß diese trefflichen Köpfe so tief in Liederlichkeit versanken, daß man sie nicht mit Ehren in gute Gesellschaft einführen konnte. Beide setzen ungemein schöne Stücke für die Vio-

1) Es erscheint zweifelhaft, ob mit diesem Fischer der in Gerber's a. Lex. angeführte Markgräfl. Schwed. Capellmeister Johann Fischer identisch ist, welcher auch Violinspieler war.

Digitized by Google

line: ihre Compoſitionen ſind voll Reiz, und ſo ganz für dies Inſtrument gemacht".

III. Frankreich und die Niederlande.

Nächſt den Italienern thun ſich unter den romaniſchen Völkern im Violinſpiel nur noch die Franzoſen hervor, während die Spanier keinen maßgebenden Antheil an dem Entwickelungsgange dieſer Kunſt nehmen. In Frankreich wurde die höhere, kunſtgemäße Pflege des Geigenſpieles jedoch ſpäter in Angriff genommen als in Deutſchland. Dies iſt um ſo bemerkenswerther, als die Violine dort nicht allein, wie wir geſehen haben, gegen Mitte des 16. Jahrhunderts im Gebrauch ſtand [1], ſondern auch zu Anfang des 17. Säculums ſchon volle Schätzung als eines der edelſten Muſikorgane gefunden hatte. Wir entnehmen dies aus Martin Merſenne's „Harmonie universelle" (Paris 1636), in der es heißt: „A quoy l'on peut adiouster que ses sons ont plus d'effet sur l'esprit des auditeurs que ceux du Luth ou des autres instrumens à chorde, parce qu'ils sont plus vigoureux et percent davantage, à raison de la grande tension de leurs chordes et de leurs sons aigus. Et ceux qui ont entendu les 24 Violons du Roy, aduoiient qu'ils n'ont jamais rien ouy de plus ravissant ou de plus puissant: de là vient que cet instrument est le plus propre de tous faire danser, comme l'on experimente dans les balets, et par tout ailleurs. Or les beautez et les gentilesses que l'on pratique dessus sont en si grand nombre, que l'on le peut preferer à tous les autres instrumens, car les coups de son archet sont par fois si ravissans, que l'on n'a point de plus grand mescontentement que d'en entendre la fin, particulierement lors qu'ils sont meslez des tremblemens et des flattemens de la main gauche, qui contraignent les Auditeurs de confesser que le Violon est le

---

1 Vergl. S. 20 d. Bl.

Digitized by Google

Roy des instrumens. Car encore que l'on jouï plusieurs parties ensemble sur le Luth et sur l'Epinette, et consequemment que ses instrumens soient plus harmonieux, neantmoins ceux qui jugent de l'excellence de la Musique, et de ses instrumens par la beauté, et par l'excellence des airs et des chansons, ont des raisons assez puissantes pour maintenir qu'il est le plus excellent, dont la meilleure est prise des grands effets qu'il a sur les passions, et sur les affections du corps et de l'esprit".

Dieſe begeiſterte Lobrede könnte leicht zu der Annahme verleiten, daß Merſenne's Zeitgenoſſen bereits wunder was auf der Violine geleiſtet haben, wenn man nicht aus der noch ziemlich dürftigen Beſchaffenheit des franzöſiſchen Inſtrumentalſatzes jener Periode erſähe, daß ihr Geigenſpiel von untergeordneter Bedeutung war. Merſenne theilt uns davon eine Probe in ſeiner „Harmonie universelle" mit, welche einen naiven Standpunkt in Behandlung der Inſtrumente und insbeſondere der Violine zeigt. Es ergiebt ſich aus derſelben, daß man an die Geiger ſehr beſcheidene Anforderungen ſtellte. Als die höchſte Inſtanz für das franzöſiſche Violinſpiel galten damals die von Merſenne citirten 24 Kammerviolinſten des Königs, welche unter dem ſtehenden Namen „les Vingt-quatre ordinaire de la Musique de la Chambre du Roy" figurirten. Ihre amtliche Thätigkeit war eben nicht ſonderlich geeignet, die künſtleriſche Handhabung der Violine zu fördern, denn lange Zeit blieben ſie darauf beſchränkt, bei den Balleten mit und ohne Geſang mitzuwirken, welche der ſogenannten großen, durch Lully [1]) begründeten Oper vorausgingen. Und ſelbſt die dramatiſchen Compoſitionen dieſes um die franzöſiſche Opernbühne ſo verdienten Mannes boten bei der engen Begrenzung des orcheſtralen Theiles ſeiner Partituren für die Ausbildung des Violinſpiels keine ſonderliche Gelegenheit.

Die Conſtituirung der »vingt-quatre violons« der königlichen Kammermuſik fällt in die Regierungszeit Louis XIII., doch erſt unter

1) Jean Baptiſte Lully, geb. 1633 in Florenz, geſt. 1687, wurde infolge ſeiner Leiſtungen als Violinſpieler und Balletcompoſiteur von Ludwig XIV. 1652 zum Chef der königl. Capelle gemacht. 1672 gründete er die „Académie royale de musique".

Digitized by Google

Louis XIV. erhielt dieſer Verband eine geregelte Organiſation. Dieſer Fürſt, welcher ſelbſt muſikaliſch war (er empfing in der Jugend Lauten- und ſpäter auch Clavierunterricht), kargte keineswegs mit Bewilligung reichlicher Mittel für die Muſikbedürfniſſe des Hofes. Außer den ſchon erwähnten 24 Violons[1] und dem althergebrachten Inſtitut der Capellſänger, welche nicht nur den Kirchendienſt zu verſehen, ſondern auch während der Tafel des Königs zu ſingen hatten, unterhielt er noch die ſogenannte »musique de la grand Escurie«, beſtehend aus 25 Inſtrumentiſten, wie es ſcheint, für die verſchiedenen Luſtbarkeiten des Hofes im Freien, ſowie eine »petite bande des Violons«. Dieſe letztere wurde, ſo zu ſagen, für Lulli geſchaffen, deſſen ausſchließlicher Leitung ſie auch anvertraut war.[2] Ihre Zahl betrug 16 Perſonen, welche für den Dienſt der Morgenmuſiken, der königlichen Tafel und der Hofbälle angeſtellt waren, und dabei nur Lulli'ſche Compoſitionen zu ſpielen hatten. Dem Range nach ſtand ſie unter den »24 Violons« der königl. Kammermuſik, wie es denn auch als Auszeichnung galt, wenn ein Mitglied der »petite bande« zu einem dieſer 24 Geiger ernannt wurde. Dies Verhältnis hatte indeſſen allem Anſchein nach keine maßgebende Bedeutung für die Leiſtungsfähigkeit beider Inſtitute, ſondern beruhte wohl nur auf gewiſſen Privilegien der ſchon länger beſtehenden »vingt-quatre violons«. Daß für die Ausführung Lulli'ſcher Compoſitionen ein beſonderes Muſikchor gebildet wurde, ſpricht eben nicht zu Gunſten der 24 Kammermuſiker des Königs, ſei es nun, daß ihr Beamtendünkel einer Anerkennung der Autorität Lulli's ſich anfangs nicht fügen wollte, oder daß ihr beſcheidenes Können den Anforderungen des Italieners nicht entſprach.

Die »petite bande« war übrigens nur eine vorübergehende Erſcheinung. Denn ſchon beim Regierungsantritt Louis' XV. wurde ſie

---

1) Der Ausdruck „Violons" iſt hier wohl nicht wörtlich zu nehmen. Es wird vielmehr darunter das ganze Streichquartett zu verſtehen ſein, welches der König ſich für ſeine Kammermuſik hielt.

2) Die obigen Mittheilungen ſind aus Vidal's Werk „Les instruments à archet" entnommen.

Digitized by Google

wieder abgeschafft, wogegen das Institut der „24 Violons“ noch bis zum Jahre 1761 existirte, in welchem es auf Befehl Louis' XV. ebenfalls einging.

Den „24 Violons“ war eine sehr bevorzugte Stellung bei Hofe eingeräumt. Sie hingen direkt vom königlichen Hause ab, hatten also keine andere Instanz über sich, und besaßen den Rang der „officiers commensaux“, welche große Vortheile, wie z. B. vollständige Steuerfreiheit, unentgeltliche Beköstigung u. dergl. genossen. Kein Wunder daher, wenn sie sich als Hofbeamte von Distinction betrachteten und ihre gesicherte Position dazu gebrauchten, vom Hofe, und damit von Paris, möglichst Alles fern zu halten, was ihnen in künstlerischer Beziehung irgendwie hätte unbequem werden können. In diesem Betracht sympathisirten sie durchaus mit der musikalischen Brüderschaft von „St. Julien des ménétriers“, welche ihren Sitz in Paris hatte, und deren Gerechtsame einer Monopolisirung der Tonkunst gleichkam.

Die Institution der „Confrérie de St. Julien“ bildete sich allmählich aus jenen Spielleuten (ménétriers) hervor, die des Erwerbes halber im Lande umherzogen, insbesondere aber gern in Paris ihr Wesen trieben, wo sie reichlicheren Verdienst fanden, als in den Provinzialstädten. Auch scheint es, daß diese Leute, und was sonst noch an Jongleurs und Gauklern zu ihnen gehörte, dort frühzeitig begünstigt wurden. So war ihnen schon seit Mitte des 13. Jahrhunderts das Vorrecht eingeräumt worden, den noch heute existirenden, in der Nähe der Nôtre-Dame-Kirche belegenen „Petit-Pont“, an welchem ehedem vom Publikum ein Brückenzoll erhoben wurde, frei passiren zu dürfen. Und wie populär sie bei den Parisern waren, geht daraus hervor, daß zu Ende des 13. Jahrhunderts nach ihnen eine Straße „Rue des Ménétriers“ (heute Rue de Rambuteau) benannt wurde.

Manche dieser Spielleute machten sich bald in Paris seßhaft, und im Jahre 1321 beschlossen die angesehensten derselben, sich zu einer förmlichen Corporation zu vereinigen. Das zu diesem Zweck von ihnen formulirte, aus 11 Paragraphen bestehende Statut wurde mit den Unterschriften von 37 männlichen und weiblichen Individuen, einschließlich des an ihrer Spitze stehenden „Ménestrel roi“, Namens

Digitized by Google

Pariſet, dem „Prévost“ von Paris zur Genehmigung unterbreitet. Die Beſtimmungen dieſes Statuts waren hauptſächlich darauf berechnet, die Mitglieder der Vereinigung zur Beobachtung gewiſſer, im Intereſſe der Corporation getroffener Beſtimmungen anzuhalten, deren Nichtbefolgung Geldbußen nach ſich zog. Wer den Betrag derſelben nicht erlegen konnte oder wollte, mußte Paris für ein Jahr und einen Tag, oder doch für ſo lange verlaſſen, bis das Strafgeld entrichtet war. Die auf ſolche Weiſe erlangten Revenüen fielen zur Hälfte der Corporation und zur Hälfte dem König derſelben zu.

Die weitere Entwickelung der Confrérie von St. Julien wird mit einer legendariſchen Erzählung in Verbindung gebracht, welche Du Breul in ſeinem „Theâtre des antiquités de Paris“ (1622) mittheilt. Nach dieſem Bericht hatten zwei Ménétriers Namens Jacques Grare und Huot einen Platz in Paris, und dazu auch ein benachbartes Haus an der Ecke der Straße Jean Paulée erworben, um ein Hospital zu errichten, für welches ſie den „St. Julien“ und „St. Génois“ [1]) (St. Genès) zu Schutzpatronen erwählten. Die Vol-

---

1) St. Julien, mit dem Beinamen „le pauvre“ oder auch „hospitator“, gehört zu den, nicht von der Kirche, ſondern nur vom Volksmund heilig geſprochenen Männern. Nach der Legende tödtete er infolge eines durch Eiferſucht hervorgerufenen Mißverſtändniſſes ſeine Eltern, die er nicht erkannt hatte. Die ſchmerzliche Reue, welche er darüber empfand, veranlaßte ihn, mit ſeiner Frau die Heimath zu verlaſſen, um in der Fremde Buße zu thun. Das Ehepaar ließ ſich an einem reißenden Fluſſe nieder, baute daſelbſt eine kleine Herberge und unterhielt eine Fähre zur Beförderung der Paſſanten an das jenſeitige Ufer. Eines Tages meldete ſich ein Mann mit der Bitte, über den Fluß geſetzt zu werden. Nachdem er in die Fähre geſtiegen war, gab er ſich als Chriſtus zu erkennen und ſprach den St. Julien von ſeinen Sünden los. St. Julien wird nach Stadler's Heiligen-Lexicon Bd. II, S. 523 in Frankreich, Belgien und Spanien verehrt. Der Ort, an welchem St. Julien ſeine Eltern angeblich umbrachte, ſoll das Caſtell Albi (Albiga) im Oberlanguedoc, und der Fluß, an dem er ſpäter als Fährmann lebte, der Gar (Varus) in der Provence geweſen ſein.

St. Génois oder St. Geneſius war, wie die Legende berichtet, im 3. Jahrh. nach Chr. Geb. ein römiſcher Schauſpieler. Er hatte in einem Stück, welches auf Befehl Diocletian's zur Verſpottung der Chriſten aufgeführt wurde, die Rolle eines Täuflinges darzuſtellen. Als er infolge deſſen wirklich zum Chriſtenthum übertrat, ließ der Kaiſer ihn enthaupten. Sein Tag iſt der 25. Auguſt.

Digitized by Google

leitung dieses Hospitals wurde indessen von den Ménétriers in die Hand genommen, welche sich zugleich damit als förmliche Brüderschaft (Confrérie) constituirten. Da das Unternehmen gleichsam einen mildthätigen Charakter hatte, so schritt die genannte Corporation auch bald darauf zur Erbauung einer Kirche. 1335 war Alles fertig, und am letzten Sonntag im September desselben Jahres konnte man bereits die erste Messe lesen lassen, nachdem schon im Jahre zuvor Papst Clemens VI. die ganze Stiftung durch Erlaß einer Bulle sanctionirt hatte.

Von da ab gab es auch einen „roi des ménestrels du royaume de France". Als solcher herrschte im Jahre 1338 ein gewisser Robert Caveron. Unter seinen Nachfolgern werden genannt: Copin du Brequin (1349) und Jean Caumez. Doch wurde dieser Titel noch nicht regelmäßig weitergeführt. Erst vom Jahre 1541 ab geschah dieses.

Zu jener Zeit der französischen Monarchie strebte jede Gesellschaft oder Corporation danach, ihren eigenen König zu haben. So gab es einen König der Krämer, der Barbiere, der Narren und sogar der liederlichen Leute. Nun kam noch ein König der „Ménétriers" hinzu. Eine Bedeutung für die Kunst hatte derselbe nicht. Seine Creirung lief zur Hauptsache auf Gelderpressungen hinaus.

Die Statuten von 1321 blieben während des 14. Jahrhunderts in Kraft, erfuhren aber doch durch zwei Polizeierlasse von 1372 und 1395 Verschärfungen gegen die Trinkgelage der Ménétriers in den Wirthshäusern nach der Stunde des Abendläutens („couvre feu"), sowie gegen die Ausübung des Berufes zu nächtlicher Stunde, um den Vorkommnissen von Spitzbübereien und dergleichen vorzubeugen. Auch durften die Ménétriers bei Gefängnisstrafe nichts deklamiren oder singen, was irgendwie auf den Papst oder den Landesherrn Bezug hatte.

Sehr bald vergrößerte sich die pariser Corporation der Ménéstriers durch den Hinzutritt neuer Mitglieder; zugleich rissen damit aber auch mancherlei Mißbräuche ein. Dies gab Veranlassung zu einem neuen, im Laufe des 15. Jahrhunderts erlassenen Reglement. Dasselbe schrieb eine Erhöhung der Geldstrafen, sowie ein förmliches Examen für die neu Aufzunehmenden vor. Sodann wurde es denjenigen Mé-

Digitized by Google

néstriers, welche nicht den Meistergrad erlangt hatten, bei Geldstrafe verboten, auf Hochzeiten und in Gesellschaften zu musiciren. Auch durfte Niemand, ohne Meister geworden zu sein, Unterricht ertheilen, und wer diese Würde erlangt hatte, konnte ohne ausdrückliche Erlaubnis des roi des Ménéstriers keine Schule zur Unterweisung in den Künsten der „ménestrandie“ errichten. Diese Statuten behielten bis 1658 Geltung.

Aus dem 14. und 15. Jahrhundert sind außer den schon vorgenannten die Namen folgender Könige der Ménétriers überliefert: Jehan Portevin (1392), Jehan Boissard, dit Verdélet (1420) und Jehan Facien, l'ainé.

Die Statuten, welche den pariser Ménéstriers verliehen wurden, galten auch für Frankreichs Städte. Hiergegen protestirten die Musiker der Provinzen, jedoch zunächst ohne Erfolg. Im 16. Jahrhundert wurden sogar in den Hauptorten des Landes, insbesondere aber in Abbeville, Amiens, Blois, Bordeaux, Orleans und Tour, Succursalen der pariser Corporation errichtet, wodurch dieser letzteren alle erwerbsmäßig Musicirenden tributpflichtig gemacht wurden. Die Art, wie man dies bewerkstelligte, geht aus einem vom 26. März 1508 datirten Erlaß für die Stadt Tour hervor, wonach ein Bewohner dieses Ortes, Namens Nicolaus Hestier, auf 6 Jahre als Stellvertreter des „roi des ménéstriers“ mit allen demselben zustehenden Rechten (natürlich gegen Erlegung einer gewissen Summe Geldes) ernannt wurde. Es handelte sich hier also um eine förmliche Verpachtung der Prärogative des Königs der Ménéstriers. Der Pächter seinerseits suchte selbstverständlich die Pachtsumme und über diese hinaus noch einen Gewinn durch Erpressungen dabei herauszuschlagen.

Bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein fehlen die Namen jener Männer, welche an der Spitze der „Confrérie de St. Julien“ standen. Erst 1575 wird wieder ein König der Ménéstriers namhaft gemacht: es ist Claude de Bouchardon, als dessen unmittelbarer Vorgänger ein gewisser Roussel erwähnt wird. Auf Claude de Bouchardon folgte Claude Nion (1590), sodann Claude Nion, dit Lafont (1600), ferner François Richomme (1615) und endlich Louis Constantin (1624).

Digitized by Google

Über Constantin sind einige Nachrichten vorhanden.[1] Er wurde 1585 in Paris geboren, erlernte frühzeitig das Violinspiel, und zeichnete sich in demselben bei weitem mehr aus, als ein naher Verwandter Namens Johann Constantin, von dem man nicht mit Bestimmtheit weiß, ob er der Vater oder der Onkel des Louis Constantin war. Der schon genannte Pater Mersenne gedenkt in seiner „Harmonie universelle" des Louis Constantin mit Auszeichnung, und rechnet ihn zu den bedeutendsten ausübenden Künstlern Frankreichs jener Zeit, unter denen er noch Bocan[2], Maugars, Lazarin und Léger[3] hervorhebt.

L. Constantin wurde zunächst in die Capelle Louis' XIII. aufgenommen und am 12. Decbr. 1624 an Stelle seines Vorgängers Fr. Richomme zum „Roy et Maistre des Ménéstriers" ernannt. Nach drei und dreißigjähriger Amtsverwaltung starb er Ende October 1657.

Constantin bethätigte sich auch als Tonsetzer. Von seinen Compositionen ist aber nur eine bis auf unsere Zeit gekommen. Sie rührt aus dem Jahre 1636 her, und befindet sich im ersten Bande der, in der pariser Conservatoriumsbibliothek aufbewahrten, leider nicht mehr ganz vollständigen „Collection Philidor".[4] Sie trägt die Überschrift „La pacifique" und besteht, ohne Angabe der anzuwendenden Tonwerkzeuge, aus zwei Sätzen, von denen der erstere, längere, sechsstimmige im C-Takt, der zweite fünfstimmige dagegen im Tripeltakt steht. Auf diesen folgt in der Philidor'schen Handschrift dann

---

1) Diese Nachrichten hat Fr. Theinan mit anerkennenswerthem Fleiß in den pariser Archiven gesammelt und 1878 bei J. Bauer in Paris veröffentlicht.

2) Sein eigentlicher Name ist Jacques Cordier. Er war Tanzmeister unter der Regierung Louis' XIII., und galt als ein ausgezeichneter Rebec- und Violinspieler.

3) Maugars war ein weit berühmter Gambenspieler. Lazarin dagegen spielte Violine und bekleidete das Amt eines Hofcomponisten, während Léger zur Bande der „vingt-quatre violons" gehörte, und außerdem Leiter des Hofballets war.

4) Über diese, für die Geschichte der altfranzösischen Instrumentalmusik wichtige Sammlung s. in Fétis' „Biographie universelle" den Artikel André Danican Philidor.

Digitized by Google

noch ein zweistimmiges tanzartiges Musikstück von drei kurzen Theilen im geraden Takt, von dem nicht mit Bestimmtheit zu sagen ist, ob es zu dem Vorhergehenden gehört. Alle drei Sätze sind, wie die meiste damalige Musik, ohne Tempoangabe.

Im Gegensatz zu dem im Tripeltakt stehenden und einfach harmonisch behandelten Stück ist der erste Theil der Composition theilweise imitatorisch gehalten, ohne sich jedoch in erfinderischer Hinsicht irgendwie auszuzeichnen. Gegen die gleichzeitigen Arbeiten des italienischen Tonsetzers Buonamente steht das Ganze an Kunstwerth entschieden zurück. Für den damaligen noch untergeordneten Standpunkt der französischen Instrumentalcomposition möchte aber „La pacifique", nebst den anderen verloren gegangenen Erzeugnissen Constantin's, wohl nicht ganz ohne Bedeutung gewesen sein.

Sein Nachfolger im Geigerkönigamt wurde am 20. Novbr. 1657 Guillaume Dumanoir I. Während seines Regimentes war dieser bemüht, möglichst alle Musiker des Landes, mit Einschluß der Organisten, unter seine Botmäßigkeit zu bringen.

Ein Jahr nach Dumanoir's Amtsantritt nämlich, also 1658, hatte Louis XIV. ein neues Statut erlassen, nach welchem nicht nur sämmtliche Instrumentisten aller Städte des Landes, sondern auch die Tanzmeister tributpflichtig werden sollten. Dieser Erlaß war hauptsächlich darauf berechnet, die Staatskasse zu bereichern, so wie die Einkünfte der „Confrérie de St. Julien" und ihres Hauptes zu erhöhen. Die eingehenden Gelder wurden gleichmäßig unter die drei Participanten vertheilt. Die Tanzmeister aber setzten sich gegen die beabsichtigte Vergewaltigung zur Wehr, was zu heftigen Streitigkeiten mit Dumanoir führte, welcher sich u. A. zu einer 1664 gegen die Tanzmeister veröffentlichten und in gröblichem Ton gehaltenen Broschüre „le mariage de la musique avec la danse" hinreißen ließ. Obwohl er nun Alles aufbot, um sich die Tanzmeister zu sichern, welche bei ausgebreiteter Kundschaft und reichlichem Verdienst eine gute Ausbeute versprachen, so wußten dieselben schließlich dennoch, trotz der königlichen Ordonnanz, die Aufrechthaltung ihrer Unabhängigkeit von der „Confrérie de St. Julien" durchzusetzen.

Unter dem Namen Dumanoir sind eine Anzahl vierstimmig ge-

Digitized by Google

ſetzter Tänze auf unſere Zeit gekommen, ohne Angabe jedoch, ob dieſelben von Dumanoir I. oder deſſen Sohn und Amtsnachfolger Dumanoir II. herrühren. Nur bei einer aus drei Airs beſtehenden und „Charivaris“ überſchriebenen fünfſtimmigen Compoſition iſt die Jahreszahl 1648 hinzugefügt, ſo daß man annehmen darf, ſie ſei vom älteren Dumanoir. Ein Theil der Tänze befindet ſich nebſt den „Charivaris“ im erſten Bande der Collection Philidor zu Paris, ein anderer dagegen auf der Landesbibliothek zu Caſſel. Unter dieſen Tänzen, in welchen die ausgeprägte Rhythmik eine Hauptrolle ſpielt, ſind einige, welche zeigen, daß der Autor bei nicht gewöhnlicher muſikaliſcher Bildung die Befähigung zu gewähltem Ausdruck in harmoniſch modulatoriſchem Betracht beſaß, wenn auch nicht zu verkennen iſt, daß er, gleichwie die große Mehrzahl der damaligen Tonſetzer, über völlige Reinheit des Satzes nicht gebot.

Auf Guillaume Dumanoir I. folgte 1668 als „roi des ménétriers“ deſſen Sohn Guillaume Dumanoir II., welcher gleichfalls Violiniſt war und angeblich bis 1693 — er ſtarb erſt 1697 — der „Confrérie de St. Julien“ präſidirte.[1]) Auch er hatte, gleich ſeinem Vater, Streitigkeiten in Betreff ſeiner Machtſphäre, die nicht zu ſeinen Gunſten ausfielen. Bald nach ſeinem Regierungsantritt gerieth er in heftige Differenzen mit Lulli, welchem 1672 das Privilegium der königl. Muſikakademie, d. h. der großen Oper ertheilt wurde, mit welchem die Berechtigung verbunden war, Orcheſterſpieler auszubilden. Gegen dieſe Beſtimmung legte Dumanoir Proteſt ein. Er erreichte aber dadurch nichts weiter, als daß die Behörde am 14. Auguſt 1673 zum Vortheil Lulli's entſchied.

Hierauf hatte Dumanoir aufs Neue Zänkereien mit den Tanzmeiſtern, die ihm ſolches Ärgernis bereiteten, daß er am 31. December 1685 ſeine Demiſſion gab. Sie war keine definitive, denn Dumanoir verzichtete nur auf die Vortheile, welche mit ſeinem Herrſcheramt bei der Brüderſchaft von St. Julien verbunden waren. Im Übrigen behielt er den Titel ſeiner ſeither geführten Würde bei.

1) Über die Regierungszeit Dumanoir I. und ſeines Sohnes Dumanoir II. ſind die Angaben der franzöſiſchen Muſikſchriftſteller nicht ganz übereinſtimmend.

Digitized by Google

Allein die Sache wurde ihm völlig verleidet, als Louis XIV. 1691 zu Gunsten der fiscalischen Kasse die Bestimmung erließ, daß fortan die Ämter der Confrérie de St. Julien, der Zahl nach vier, käuflich und erblich sein sollten. Beiläufig gesagt war es eine Summe von 18,000 Livres, um die es sich dabei handelte. Es ist also um so begreiflicher, daß dem Einspruch Dumanoir's kein Gehör geschenkt wurde, da der Fiscus auf einen so hohen Einnahmebetrag nicht wieder verzichten wollte. Indessen wurde, um Dumanoir einigermaßen für die Schwächung seiner Privilegien zu entschädigen, die Bestimmung getroffen, daß er für Lebenszeit als vereideter Examinator der zur Meisterwürde sich meldenden Instrumentenspieler zu fungiren habe. Dumanoir aber, verbittert durch die ihm zu Theil gewordene Behandlung, machte keinen Gebrauch von dieser Vergünstigung und trat sogar 1693 vom Schauplatz seines bisherigen Wirkens definitiv zurück. Er starb 1697, in welchem Jahre zugleich die Charge des „roi des ménétriers" oder des „roi des Violons", wie man das Amt auch nannte, unterdrückt wurde, um nur noch einmal vorübergehend im 18. Jahrhundert unter Gian Pietro Guignon wieder aufzuleben.[1])

Die Brüderschaft von St. Julien trieb indessen ihr Wesen noch längere Zeit fort. Zunächst versuchte sie, die pariser Clavierspieler zur Erlegung der für die Instrumentenspieler bestehenden Taxen heranzuziehen, was zu einem erneuten Prozeß führte, aus welchem die Clavierspieler siegreich hervorgingen. Durch Parlamentsbeschluß vom 3. Mai 1695 wurden sie von allen Verbindlichkeiten gegen ihre Bedränger freigesprochen. Nun versuchte die Confrérie von St. Julien, sich auf andere Weise zu entschädigen. Sie verschaffte sich ein am 5. April 1708 vollzogenes Patent, auf Grund dessen ihre Mitglieder befugt waren, in jeder Art des Instrumenten- und Tabulaturspieles, insbesondere aber im Clavierspielen Unterricht zu ertheilen. Die Componisten und Clavierspieler vereitelten aber auch dies. Dennoch dauerten die Reibungen und Kämpfe fort. 1728 versuchte die Corporation von St. Julien die dem Opernorchester angehörenden Musiker sich tributpflichtig zu machen. Der Erfolg war nicht besser als in den vorhergehenden Fällen.

---

1) S. dens. S. 171.

Digitized by Google

So standen die Sachen, als der piemontesische Violinspieler Gian Pietro Guignon 1741 zum Geigerkönig ernannt wurde. Dieser erließ im Einverständnis mit den Hauptführern von Saint-Julien ein neues Statut von 28 Artikeln, um seine Herrschaft über die Musiker namentlich in lucrativer Hinsicht wieder zu erweitern. Dies veranlaßte die königl. Organisten so wie die pariser Musiker zu neuen Beschwerden. Diejenigen, welche dieselben hervorgerufen hatten, suchten die Opponenten dadurch zu beschwichtigen, daß sie erklärten, weder die Organisten noch die Clavierspieler mit ihren Maßnahmen behelligen zu wollen. Doch diese waren damit nicht zufrieden, sondern traten noch entschiedener als ehedem für die Freiheit der Tonkunst und ihre Lehrer ein. Die Folge davon war, daß durch einen Parlamentsbeschluß vom 30. Mai 1750 alle Statutsartikel, welche der freien Kunstübung zuwiderliefen, für null und nichtig erklärt wurden. Guignon fügte sich nicht allein willig diesem Urtheilsspruche; er verzichtete gleichzeitig freiwillig auf jene Rechte, nach welchen es ihm auch ferner noch zustand, Taxen von den Tanzmeistern und Tanzmusikanten auf Bällen, Hochzeiten, so wie in Wirthshäusern, mithin von dem gewerbsmäßigen Musikbetrieb zu erheben. Allein seine Gesinnungsgenossen von Saint-Julien dachten darüber anders. Ohne Wissen Guignon's erdreisteten sie sich, Statthalterstellen des Geigerkönigs für bestimmte Bezirke in den Provinzen des Landes einzurichten, zu verkaufen und gegen gewisse Summen sogar erblich zu verleihen. Wer sich ihrem Willen nicht fügte, mußte es büßen. Ein Canonikus, welcher zugleich Organist war, wurde verfolgt, weil er einen Chorknaben im Orgelspiel unterrichtet hatte. Einem Cleriker, Capellmeister seines Kirchspieles, wurde zugemuthet, den Titel „Tanzmeister" anzunehmen, um ihn zu zwingen, sich unter das Joch der Beschlüsse von Saint-Julien zu beugen.

Ein gewisser Barbotin hatte sich von der Brüderschaft Saint-Julien die Charge eines „lieutenance générale" gekauft, und trieb seinerseits wieder einen Handel mit „lieutenances particulières". Auch erließ er eine Bekanntmachung in Angers, die an den Straßenecken zu lesen war, und folgendermaßen lautete:

Digitized by Google

„De Par Le Roi.
Sentence
de M. le lieutenant général de police de la ville d'Angers, qui permet la concession, nomination et résignation faite au sieur Pierre-Olivier Josson, musicien et maître à dancer de la ville et académie royale d'Angers, pour l'équitation et autres exercices de la place de lieutenant particulier du roi des arts et sciences de la musique et dance, et les jeux de tous les instruments, tant à cordes qu'à vent, pour l'étendu des provinces d'Anjou et du Maine; sur la présentation, nomination et résignation de M. Barbotin, lieutenant général du roi desdits arts et sciences de la communauté et académie royale des maîtres de musique, de dance et d'instruments, qui ordonne l'exécution des statuts et réglements, qui font défense à toutes personnes, Musicien d'église, organistes et autres, d'enseigner la musique, la dance, ni les jeux d'aucuns instruments, tant à cordes qu'à vent, dans la ville, faubourgs et banlieue d'Angers, non plus que dans l'étendu de la province d'Anjou, sans s'être fait recevoir par le dit Josson, en sa susdite qualité, à peine de cent livres d'Amende contre les contrevenants, de prison pour la première fois, et de punition corporelle pour la seconde".

Dieſem frechen Treiben widerſetzten ſich bald die Muſiker des ganzen Landes. Sie richteten an den König ein Geſuch um Abhilfe von der betreffenden Landplage. Dieſer erließ denn auch am 13. Februar 1773 folgende Ordre:

„Casse et annule la vente ou concession faite par la communauté de Saint-Julien des Ménétriers, de toutes les charges de lieutenants généraux et particuliers de roi des violons, dans toute l'étendu du royaume, et notamment celle du sieur Barbotin; révoquant tous les pouvoirs que lesdits lieutenants généraux de ce dit Barbotin avaient accordés à leurs lieutenants particuliers qu'ils représentaient, auxquels Sa Majesté interdit toutes fonctions. — Fait, Sa Majesté, defenses à tous musiciens et autres de reconnaître lesdits lieutenants généraux et parti-

Digitized by Google

culiers; ordonne que tant la confrérie de Saint-Julien des Ménétriers que tout ceux qui la composent seront tenus de se conformer aux dispositions de mars 1767 concernant les arts et métiers, etc."

Die Brüderschaft von St. Julien überlebte den vorstehend mitgetheilten Erlaß nicht lange: sie wurde 1776, nach nahezu vierhundertjährigem Bestehen für immer aufgehoben, während die Charge des Geigerkönigs, mit auf Guignon's Betrieb, schon im März 1773 abgeschafft worden war.

Der schmähliche Druck, welcher einerseits von den 24 „Violons du roy", andererseits aber von der „Confrérie de St. Julien" mehrere Menschenalter hindurch ausgegangen war, mußte begreiflicherweise eine Stagnation des tonkünstlerischen Lebens, nicht allein der französischen Hauptstadt, sondern beziehentlich auch der Provinzstädte herbeiführen.[1] Wenn im Hinblick hierauf die Entwickelung der praktischen Musikpflege Frankreichs, insbesondere aber des kunstgemäßen Violinspieles, eine im Vergleich zu Italien und Deutschland verspätete war, so darf dies um so weniger befremden, als auch die Musikbegabung der Franzosen eine einseitige und wenig hervorragende ist.[2] Einzelne im Laufe der Zeit auftauchende, und eine Ausnahme davon machende Erscheinungen konnten daran kaum etwas ändern. Bezeichnend für die mäßige Musikanlage dieser Nation ist schon der auffallende Mangel an schönen Stimmen, welcher sich vorzugsweise in dem

---

1) Daß es thatsächlich der Fall war, geht aus einem Musikbericht des, auf S. 294 d. Bl. erwähnten französischen Gambenspielers André Maugars hervor, welchen derselbe in der ersten Hälfte des 17. Jahrh. schrieb. Ich habe dieses merkwürdige Dokument in deutscher Übersetzung im 10. Jahrgang (1878) der Monatshefte f. Musikgeschichte vollständig mitgetheilt.

2) Vidal sagt in seinem schon mehrfach citirten Werk „les instruments à archet": Wenn man (in Frankreich) zwei Sänger auf der Straße hört, so wird man, wenig Ausnahmen abgerechnet, falsch singen hören: Noch mehr: Wenn nach einer „Réunion d'orphéons" die Sänger auseinander gehen, und Einige derselben auf ihre eigene Hand singen wollen, so singen sie regelmäßig falsch". Einen wesentlichen Grund für diese Erscheinung findet Vidal in dem Umstande, daß in den Schulen Frankreichs kein Singunterricht ertheilt wird. Hierauf wäre zu antworten: wenn die Franzosen ein musikalisch gut beanlagtes Volk wären, so würde der Gesang in den Schulen längst schon eingeführt worden sein.

Digitized by Google

ſpröden, klangloſen Organe des weiblichen Geſchlechtes bemerklich macht. Daß das franzöſiſche Idiom hieran Theil hat, iſt nicht zu bezweifeln. Mit einem gewiſſen Recht durfte daher J. J. Rouſſeau den paradoxen Ausſpruch thun, die franzöſiſche Sprache ſei ungeeignet für die Compoſition und es könne keine franzöſiſche Muſik geben. Wenn der letzte Theil dieſer Behauptung durch die Wirklichkeit widerlegt iſt, ſo läßt ſich doch nicht in Abrede ſtellen, daß das muſikaliſche Schaffen der Franzoſen ſich niemals durch bahnbrechende, wahrhaft neugeſtaltende Erſcheinungen hervorgethan hat. Nicht einmal die von ihnen bis zu hoher Vollendung ausgebildete Spiel- und Converſationsoper war urſprünglich ihre eigene Schöpfung. Es iſt bekannt, daß ſie den Anſtoß dazu durch die zeitweiligen Vorſtellungen einer 1752 nach Paris gekommenen italieniſchen Operngeſellſchaft, „Bouffons“ genannt, erhielten. Indeſſen prägt ſich in dieſem Kunſtgenre gerade der franzöſiſche Nationalgeiſt am reinſten und beſtimmteſten aus. Wir erkennen ihn in der ſcharf markirten, eigenthümlich belebten Rhythmik, die ſchon frühzeitig Das mitbeſtimmte, was man ehedem unter „franzöſiſchem Geſchmack“ verſtand. Die Begabung der Franzoſen für den Rhythmus offenbart ſich zumal in ihrer Vorliebe für Schlaginſtrumente, namentlich für die Trommel, die ſie mit ebenſo viel Leidenſchaft als Virtuoſität zum Leidweſen gebildeter Ohren zu handhaben wiſſen. Nächſt der Rhythmik iſt ihre Muſikanlage durch eine meiſt ſprunghafte Melodik gekennzeichnet, die indeſſen des Pikanten nicht leicht entbehrt. Für ein tief combinatoriſches und ideelles muſikaliſches Geſtalten fehlt dagegen den Franzoſen das entſprechende Vermögen, und dieſes letztere konnte durch Raffinement und geiſtreiche Speculation ebenſo wenig erſetzt werden, wie durch den in ihrem Naturell tief begründeten Hang zu feingeſchliffen eleganter und äußerlich effektreicher, nicht ſelten theatraliſch gefärbter Ausdrucksweiſe.

Als eine natürliche Folge des mäßigen Muſiktalents der Franzoſen ſtellt ſich bei ihnen im Ganzen und Großen der Mangel eines muſikaliſchen Volksthums dar, aus dem ſich, wie in Italien und Deutſchland, eine gleichmäßig durch das ganze Land vertheilte Thätigkeit in mannichfaltigen, einander ergänzenden Richtungen hätte entwickeln können. Was aber auch etwa in dieſer Beziehung möglich

Digitized by Google

gewesen wäre, — das französische Centralisationssystem würde hemmend dazwischen getreten sein. Schon lange absorbirte Paris die geistige Kraft des Volkes. Einzelne, hier und da in den Provinzstädten auftauchende Kräfte vermochten nicht die Macht der Gewohnheit zu paralysiren, sondern wurden vielmehr, um ihr Talent zur Geltung zu bringen, nach der Hauptstadt gedrängt. In der That war Frankreich in musikalischer Beziehung, wie gegenwärtig noch, ausschließlich durch Paris repräsentirt. Dort versammelten sich die Begabtesten des Landes, dorthin strömten seit Mitte des vorigen Jahrhunderts die künstlerischen Celebritäten des Auslandes von allen Nuancen und Farben, um ein vergnügungssüchtiges Publikum zu unterhalten und von demselben den Lohn an Beifall und klingender Münze für ihre Anstrengungen zu empfangen. Insbesondere wurde Paris ein Anziehungspunkt für Gesangs- und Instrumentalvirtuosen, nachdem das Concert spirituel, gegründet 1725, in Aufnahme gekommen war, welchem später das „Concert d'amateurs" und das „Concert de la rue Clery" folgten. Diese Unternehmungen bezeichneten einen Fortschritt, der sich jedoch auf exclusive Kreise beschränkte. Im Allgemeinen blieb das Musiktreiben in Paris, dem angedeuteten Naturell der Franzosen entsprechend, bis weit in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinein, auf einem verhältnismäßig niedrigen Standpunkte. Amusement war damals wie heute die Parole des Publikums; nach dem „Was" und „Wie" wurde eben nicht viel gefragt. Der Freund und Beschützer Mozart's, Baron Grimm, welcher mit den pariser Zuständen sehr vertraut war, fand sich zu der bezeichnenden Äußerung veranlaßt: „Schade, daß man sich hier zu Lande so wenig auf gute Musik versteht"; und der alte Mozart charakterisirt den Sologesang bei der Kirchenmusik in der k. Capelle mit den Worten: „leer, frostig, elend, folglich französisch". Ausführlicher läßt sich Meister Wolfgang Mozart vernehmen, der bei Gelegenheit seines zweiten pariser Aufenthaltes (1778) seinem Vater schreibt: „Baron Grimm und ich lassen oft unsern Zorn über die hiesige Musik aus, Notabene unter uns; denn im Publico heißt es: Bravo, Bravissimo, und da klatscht man, daß einem die Finger brennen". Ein andermal berichtet er: „Was mich am meisten bey

Digitized by Google

der Sache ärgert, ist, daß die Franzosen ihren Gout nur insoweit verbessert haben, daß sie nun das Gute auch hören können. Daß sie aber einsähen, daß ihre Musik schlecht sey — ey bei Leibe! — Und das Singen! oimè! — Wenn nur keine Französin italienische Arien sänge, ich würde ihr ihre Plärrerey noch verzeihen; aber gute Musik zu verderben, das ist nicht auszustehen".

Burney, welcher 1770 in Paris war, giebt ein ähnliches Urtheil. Er wohnte einer Aufführung im Concert spirituel bei und bemerkt über den dort gehörten Gesang: „Der erste Alt hatte einige Zeilen Solo zu singen, welche er mit solcher Gewalt herausschrie, als wenn er unter dem Messer an der Kehle um Hülfe riefe. Allein so betäubt ich auch war, so sahe ich doch deutlich, — daß dies gerade das war, was ihr Herz und ihre Seele liebte. C'est superbe! hallte durch das ganze Haus von einem Ende zum andern wieder. Doch mit dem letzten Chor nahm das Concert ein Ende mit Schrecken; es übertraf an Geschrei allen Lärm, den ich je in meinem Leben gehört habe".

Mit der Instrumentalmusik stand es um dieselbe Zeit wenig besser als mit dem Gesange. Erst durch Gluck's Auftreten in Paris (1773) erfuhr sie einen wesentlichen Fortschritt, denn dieser Meister stellte nicht nur an die Bühne, sondern auch an die Musiker erhöhte Forderungen für die Darstellung seiner Werke. Nach Castil-Blaze „fand er ein Orchester vor, das in seinen Noten nichts sah als ut und re, Viertel- und Achtelnoten", und Ginguené berichtet von den ungeschickten, betäubenden und im Vortrag eintönigen Leistungen desselben.[1] Wie große Mühe es Gluck kostete, die Mitwirkenden auf die Höhe seines künstlerischen Standpunktes zu erheben, beweisen seine eigenen sarkastischen Worte, daß er, wenn er für die Composition einer Oper 20 Livres verlangen dürfte, für das Einstudiren derselben 20,000 Livres erhalten müßte. Gluck's Einwirkung auf das pariser Orchesterspiel machte sich natürlich zunächst bei der großen Oper geltend. Da die hier vereinigten Kräfte aber den Kern der pariser Instrumentalisten bildeten, so konnte es nicht fehlen, daß der erzielte Gewinn bald

1) Marx's Gluck und die Oper. Bd. 2. S. 110, 112.

Digitized by Google

von maßgebendem Einfluß auf die übrigen Kunſtinſtitute wurde, in denen die Orcheſtermuſik gleichfalls eine Rolle ſpielte. Daß nächſtdem auch eine künſtleriſche Autorität wie Viotti von förderndem Einfluß auf die pariſer Inſtrumentalmuſik ſein mußte, läßt ſich nicht bezweifeln.

Wie mangelhaft aber auch das franzöſiſche Muſiktreiben theilweiſe noch in den erſten Decennien der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ſein mochte, ſchlimmer ſah es jedenfalls damit in der unmittelbar vorhergehenden Periode aus. Ein pariſer Muſiker, Namens Corrette[1]), äußert ſich in ſeinem Werke: „Le Maître de Clavecin pour l'accompagnement“ etc. (Paris 1753) deutlich genug darüber, indem er berichtet: „Als Corelli's Sonaten in Paris ankamen, konnte man keinen Geiger finden, der ſie zu ſpielen vermochte. Zwar machten ſich Violiniſten daran und ſtudirten ſie Tag und Nacht, aber erſt nach mehreren Jahren waren drei von ihnen im Stande, ſie auszuführen.“ Dem hier bezeichneten Standpunkte entſprechen denn auch vollkommen die franzöſiſchen Violincompoſitionen aus jener Zeit. Sie beweiſen, daß Corrette's Urtheil nicht im mindeſten übertrieben iſt. Unter denſelben heben wir ein Suitenwerk Rébel's hervor, deſſen Titel lautet: „Pieçes pour le Violon, avec la Basse-Continue; divisées par Suites de Tons: qui peuvent aussi se jouer sur le Clavecin, et sur la Viole. Par Monsieur Rebel, Ordinaire de l'Academie Royale de Musique. A Paris chez Christophe Ballard. 1705“.

Dieſe „Pieçes“ beſtehen aus drei Suiten, in denen ſich die zu jener Zeit üblichen Tanzformen, wie Allemande, Courante, Sarabande, Gigue, Chaconne, Bourée, Passacaille, la Boutade,

1) Michel Corrette war um 1758 Organiſt am großen Jeſuitencollegium (rue Saint-Antoine) zu Paris. In ſeinem Hauſe veranſtaltete er Muſikaufführungen der beſten Werke Lully's und Campra's. Auch eröffnete er eine Muſikſchule, für deren Gebrauch er mehrere Inſtrumentalwerke ſchrieb. Mit ſeinen Schülern hatte er aber kein Glück. Man nannte ſie in Paris ſpottweiſe „les anachorètes“ (les ânes à Corrette). Dieſer Spitzname entſtand vielleicht aus einer Gereiztheit der pariſer Muſiker gegen Corrette wegen deſſen offener, ungeſchminkter Sprache über den untergeordneten Standpunkt des franz. Violinſpieles zu Anfang des 18. Jahrhunderts.

Digitized by Google

Gavotte und Menuet finden. Außerdem enthalten sie zwei Capricen, ein Rondo und ein Stück mit der Bezeichnung „les Cloches“. Jede der drei Suiten ist durch ein „Prelude“ eingeleitet. Mit Ausnahme der Chaconne und Passacaille, welche nach üblicher Weise variirt sind, haben die Tänze die zweitheilige Liedform. Der dürftige Violinsatz überschreitet nicht die dritte Lage. Die Notirung steht mit Ausnahme des (bezifferten) Basses in den alten Schlüsseln.

Den Schluß des Werkes bildet eine ausgeführtere Capriçe, zunächst von einer, dann von zwei Geigen (Dessus), Viola (Taille) und Baß begleitet.

Sämmtliche Musikstücke dieser Sammlung, die weit eher Anfängerarbeiten als Erzeugnissen eines reifen Mannes gleichen, erheben sich wenig über die primitive Bildweise. Von freier melodischer Erfindung ist nicht die Rede. An ihre Stelle tritt eine mangelhafte Figuration. Eben so übel berathen zeigt sich der Autor in harmonischer Hinsicht. Seine Fortschreitungen und Intervallverdoppelungen machen einen schülerhaften Eindruck. Das rhythmische Element ist dagegen unverkennbar in einer den verschiedenen Tanzformen entsprechenden Weise mit Bewußtsein behandelt. In ihrer Totalität zeigen diese Musikstücke, wie sehr Frankreich in Betreff der Violincomposition und, was dasselbe ist, des Violinspiels gegen Italiens zu jener Zeit weit vorgerückte Leistungsfähigkeit und selbst gegen Deutschland im Rückstande war. [1])

Rébel, ein Schüler Lully's, war Kammercomponist des Königs und gehörte den „vingt-quatre-Violons“ an. Seit 1699 versah er den Dienst als erster Violinist, und 1707 wurde er Chef seiner Mitspieler. In dieser Funktion stand er noch 1737. Geburts- und Todesjahr sind unbekannt.

Sein Sohn, geb. 19. Jan. 1701 zu Paris, war gleichfalls Violinspieler und seit 1717 Mitglied der königl. Capelle. 1723 wurde er zum Kammercomponisten ernannt. Die Thätigkeit desselben als

1) Rébel ließ 1713 noch ein Heft mit 12 Sonaten „à violon seul, mêlées de plusieures récits pour la viole“ als „livre II“ bei Faucault in Paris erscheinen, dessen Inhalt möglicherweise besser ist, als die oben besprochenen „Pieçes pour le violon“.

Digitized by Google

Tonſetzer iſt dadurch beſonders bemerkenswerth, daß er in Gemeinſchaft François Francoeur's neun Opern ſchrieb, die ſich indeß, wie Fétis bemerkt, in keiner Weiſe über das Niveau ihrer Zeit erheben. Beide Männer waren eng befreundet und verſahen von 1736 ab nicht nur gemeinſam das Inſpectorat der 1672 durch Lully begründeten „Académie royale de musique“, ſondern während der Jahre 1751—1767 auch die Direktion dieſes Inſtituts.

François Francoeur, geb. in Paris den 28. Sept. 1698, wurde bereits in ſeinem zwölften Jahre bei der Oper angeſtellt. Auch that er Dienſte als königl. Kammermuſiker und erwarb dann, nach damaligem Brauch, käuflich eine von den Stellen der 24 Kammermuſiker des Königs, deſſen Kammercomponiſt er ſpäter wurde. Seine weitere Carrière machte er, wie ſchon bemerkt, als College Rébel's (des Sohnes). Doch brachte er es ſchließlich noch weiter als dieſer, da er ſich 1760 zur Würde eines königl. Muſikintendanten emporſchwang, auf die er ſchon 1742 ſeine Anwartſchaft von Colin de Blamont käuflich erworben hatte. Francoeur ſtarb nach wiederholten Steinoperationen in ſeiner Geburtsſtadt den 6. Aug. 1787. Außer den mit Rébel zuſammen componirten Opern veröffentlichte er zwei Sonatenhefte, die aus ſeinen Jugendjahren herrühren und als ſein ausſchließliches produktives Eigenthum bezeichnet werden. Das eine dieſer Werke, „Premier livre de Sonates à Violon seul et la Basse. Dediez au Roy, Composez par Mr. Francoeur le fils. Paris 1715“, enthält acht Sonaten, die einen unverkennbaren Fortſchritt gegen die „Pieçes“ von Rébel (dem Vater) bekunden. In der Formgebung bewegt der Componiſt ſich inſofern zwiſchen der Suite und Sonate, als bei ihm Tanzſtücke mit ausgeführteren Tonſätzen freier Erfindung von verſchiedenem Charakter abwechſeln. So finden ſich in dieſen Sonaten Allegros, Arien und an Tänzen die Allemande, Gavota, Sarabanda und Courante. Die Finales beſtehen meiſt in einem Preſtoſatz, die Einleitungen in einem ausgeführteren Adagio. Die Allegros ſind trotz ihres ſehr einfachen Charakters und des veralteten Ductus ihres Figurenweſens von munterem, ſowie leicht bewegtem und natürlichem Fluß; die langſamen Sätze zeichnen ſich bereits durch einzelne hübſch empfundene Momente aus. Vor

Digitized by Google

allem aber ist die Violinbehandlung mannichfaltiger und wirkungsvoller als bei Rébel. Eine Eigenthümlichkeit Francoeur's, von der es unseres Wissens kein zweites Beispiel in der Violinliteratur giebt, ist die Benutzung des Daumens der linken Hand für gewisse Accordgriffe, eine Licenz, die freilich gegen die Grundsätze des schulgerechten Violinspiels verstößt.

Es mag hier zugleich ein Neffe Francoeur's, Louis Joseph Francoeur (le neveu) erwähnt werden, welcher zu den namhafteren französischen Violinspielern des vorigen Jahrhunderts gehörte. Sein Vater, dem er die erste musikalische Anleitung verdankte, war königl. Kammermusikus und erster Violinist bei der Oper. Nach dessen Tode nahm ihn sein Onkel François F. als Pflegesohn an, theilte ihn 1746 den Eleven der königl. Kammermusik zu und bewirkte 1752 seine Anstellung als Geiger im Opernorchester. Durch ausgezeichnete Befähigung für das Direktionsfach stieg er 1776 zu dem Amte des königl. Capellmeisters empor, nachdem er 1764 zum zweiten und 1767 zum ersten Orchesterdirigenten befördert worden war. Seine productive Thätigkeit widmete er der Bühne. Er wurde den 8. October 1738 in Paris geboren und starb am 10. März 1804.

Bevor wir die weitere Entwickelung des französischen Violinspiels verfolgen, ist des italienischen Einflusses auf dasselbe zu gedenken. [1]) Er begann mit dem achtzehnten Jahrhundert und wurde zunächst durch Baptiste Anet — gewöhnlich nur bei seinem Vornamen Baptiste genannt — vermittelt, welcher ein Schüler Corelli's war. Vier Jahre studirte er unter Leitung dieses Meisters in Rom. Bei seiner ungefähr um 1700 erfolgten Rückkehr nach Paris erregte er dort so großes Aufsehen, daß er als bedeutendster französischer Violinist gepriesen wurde. Daß er es wirklich gewesen, hat bei dem damaligen noch wenig entwickelten Zustande des Violinspiels in Frankreich alle Wahrscheinlichkeit für sich. Baptiste hegte den Wunsch, sich bleibend in

1) Fétis theilt mit, daß François Duval, seit 1704 Mitglied der königlichen Capelle, der erste Franzose gewesen sei, welcher Violinsonaten nach italienischem Vorbilde geschrieben habe. Seine Compositionen, welche aus 7 Sonatenheften bestehen, sind mir bis jetzt nicht zugänglich gewesen. Duval starb 1738 zu Paris.

Digitized by Google

Paris niederzulaſſen. Aber dieſe Stadt war noch nicht reif für eine ſolche Erſcheinung. Er ſpielte vor Ludwig XIV., welcher indeſſen — vielleicht ſeinen 24 Kammerviolinisten zu Lieb — keinen Geſchmack an ſeinem Spiel fand. Der franzöſiſche Hof war damals für Paris, was dieſe Stadt für das ganze Land, und ſo vermochte Baptiſte dort nicht feſten Fuß zu faſſen. Er entſchloß ſich daher nach einiger Zeit, in Polen ſein Glück zu verſuchen. Hier leitete er bis ans Lebensende die Privatcapelle eines vornehmen Kunſtfreundes. Von ſeinen Compoſitionen ließ Baptiſte drei Hefte Violinſonaten drucken.

Indeß war Anet nicht vergeblich in Paris geweſen. Er fand in Jean Baptiſte Senaillé einen Schüler[1]), der, begeiſtert von der italieniſchen Manier des Violinſpieles, mit allem Eifer ſich die Kunſt ſeines heimgekehrten Landsmannes anzueignen ſuchte. Dies gelang ihm um ſo ſchneller, als ihn Queverſin, einer der 24 Kammerviolinisten des Königs, bereits über die wichtigſten Elemente der Technik hinweggebracht hatte. Nun aber genügte dem ſtrebenden Jüngling das franzöſiſche Violinſpiel nicht mehr, und er beſchloß deshalb nach Italien zu wandern, um an der Quelle unter Leitung eines bewährten Meiſters noch weitere Studien zu machen. Doch kam er nur bis Modena, wo man ſo großes Gefallen an ſeinen Leiſtungen fand, daß man ihn für das Opernorcheſter engagirte. 1719 kehrte Senaillé nach Paris zurück und beſchloß dort, wie Fétis berichtet, in den Dienſten des Herzogs von Orleans am 29. April 1730 ſein Leben. Geboren wurde er den 23. Novbr. 1687. Im Widerſpruch zu Fétis' Angabe ſteht es, daß Senaillé ſich auf dem Titel ſeines dritten Sonatenwerkes (Paris 1716) „Ordinaire de la musique de la chambre du Roy" nennt. Er gehörte alſo zur Bande der 24 Violons. Seine Compoſitionen, die zu Paris in fünf Heften erſchienen, erweiſen ſich als nicht ungeſchickte, inhaltlich aber bedeutungsloſe Nachbildungen italieniſcher Muſter. Ein wohlgeſtaltetes, wenn auch

1) Bei Fétis wird auch der Italiener Giov. Antonio Piani (Desplanes als Lehrer Senaillé's angeführt. Piani war ein Neapolitaner und gegen Ende des 17. Jahrhunderts geboren. Er kam 1704 in Begleitung des Grafen von Toulouſe nach Frankreich. Angeblich ſoll er ſpäter in Venedig wegen Fälſchung von Handſchriften eine Hand durch das Henkerbeil eingebüßt haben.

Digitized by Google

ſehr einfaches Muſikſtück aus ihnen giebt J. B. Cartier in ſeiner „l'Art de Violon".

Ein anderer in Italien gebildeter Franzoſe von größerer Bedeutung war Jean Marie Leclair, mit dem Beinamen l'ainé, der Sohn eines in den Dienſten Ludwig's XIV. ſtehenden Muſikers. Urſprünglich für die Tanzkunſt beſtimmt, der er auch einen Theil ſeines Lebens widmete, trieb er doch ſeit ſeiner Jugend das Violinſpiel ſo fleißig, daß er ſich demſelben ſpäter auf erfolgreiche Weiſe widmen konnte. Sein Geſchick führte ihn als Balletmeiſter nach Turin. Hier machte er die Bekanntſchaft Somis', der ſich ſo ſehr für ſein Talent intereſſirte, daß er ihn zwei Jahre lang unterrichtete. Nun verließ Leclair ſein Metier und gab ſich ganz der Muſik hin, in der er ſich durch eigenes Studium immer mehr zu vervollkommnen ſuchte. Er wandte ſich 1729 nach Paris und bildete ſich hier unter Anleitung Chéron's, damaligen Cembaliſten bei der Oper, in der Tonſetzkunſt aus. Als Violiniſt vermochte er indeſſen ebenſo wenig eine ſeinen Fähigkeiten entſprechende Stellung zu erringen wie Baptiſte Anet. Gleichſam, als ob man den italieniſchen Einfluß nicht aufkommen laſſen wollte, wies man ihm eine untergeordnete Ripieniſtenſtelle im ſogenannten „grand choeur" der Oper zu, die ihm bei einer Beſoldung von 450—500 Livres nur geſtattete, in der Ouverture, den Chören und der Balletmuſik mitzuwirken. Nach einiger Zeit durfte Leclair hoffen, ſeine künſtleriſche und materielle Lage zu verbeſſern, da er 1731 der königl. Muſik zugetheilt wurde. Allein ein Zerwürfnis mit dem ihm nach Fayolle's Angabe feindlich geſinnten Geiger Guignon wegen des Vorſpieleramtes der zweiten Violine veranlaßte ihn, auf jede officielle Anſtellung zu verzichten. Er trat ins Privatleben zurück und war in der Folge nur noch als Muſiklehrer und Componiſt für ſein Inſtrument thätig. So wirkte er in aller Stille mit der Anſpruchsloſigkeit eines echten Künſtlers. Bezeichnend hierfür erſcheint es, daß er trotz einer ungewöhnlichen Begabung auch niemals außerhalb Paris den Weg der Öffentlichkeit betrat, um für ſeinen Ruf oder materiellen Gewinn thätig zu ſein. Nur einmal entfernte er ſich von Hauſe und ſuchte Locatelli in Amſterdam auf, deſſen Kunſt ihn lebhaft intereſſirte. Fétis will ſogar einen

Digitized by Google

Einfluß dieſes Meiſters auf Leclair's letzte Compoſitionen erkennen, die als oeuvre posthume nach ſeinem Ableben erſchienen. Der treffliche Künſtler ſtarb eines gewaltſamen Todes. Am 22. October 1764 Abends 11 Uhr wurde er in den Straßen von Paris nahe bei ſeiner Wohnung von unbekannter Hand ermordet. In Lyon wurde er 1697 geboren. Leclair erſcheint nach den von ihm vorliegenden Werken als einer der bedeutendſten Violincomponiſten Frankreichs im 18. Jahrhundert. Zwar läßt ſeine Geſtaltungsweiſe den engen Anſchluß an die Überlieferungen der normgebenden italieniſchen Schulen erkennen, doch ſpricht ſich in mehreren ſeiner Arbeiten ein eigenthümlicher nationaler Zug von ſpirituell geartetem Charakter aus. Seine Muſik athmet bei angenehmem natürlichem Fluß friſch pulſirendes, rhythmiſch bewegtes Leben in den ſchnellen, Anmuth und Grazie in den langſamen Sätzen. Freilich kann dieſes nur auf einen gewiſſen Theil ſeiner Compoſitionen bezogen werden, denn in ihrer Totalität betrachtet, enthalten ſie nicht wenig Veraltetes und Unbedeutendes. Allein dies gilt mehr oder minder von allen Violincompoſitionen des vorigen Jahrhunderts, und ſelbſt Männer wie Corelli und Tartini machen davon keine Ausnahme. Zu größerer Gemüthsvertiefung und Breite des Styls erhebt Leclair ſich ſelten. Wenigſtens iſt uns davon nur ein Beiſpiel in der ſechſten Sonate (C moll) ſeines fünften Werkes bekannt, die mit Beziehung auf ihre ſchwermüthig ernſte Färbung den Beinamen „le tombeau“ erhielt. [1]) Sie thut ſich — namentlich in den beiden erſten Sätzen — durch ungewöhnlichen Schwung und pathetiſchen Ausdruck hervor. Leclair's Geigenbehandlung iſt wirkungsreich, doch überſchreitet ſie nicht die durch Tartini geſteckten Grenzen. Innerhalb derſelben offenbart er ſich indeß als ausübenden Künſtler von großer Gewandtheit, beſonders im doppelgriffigen Spiel, das er in meiſterhafter Weiſe beherrſcht haben ſoll.

Von den veröffentlichten Compoſitionen Leclair's, die deſſen Frau ſämmtlich gravirte, nennt Fétis vierzehn verſchiedene Werke. Dieſelben enthalten theils Soloſonaten für Violine mit beziffertem

1) Es iſt die eine von den beiden in der David'ſchen Bearbeitung bei Breitkopf und Härtel erſchienenen Sonaten Leclair's. Eine andere originaltreuere Ausgabe derſelben veranſtaltete Alard bei Schott in Mainz.

Digitized by Google

Baß, ſo wie Trios für zwei Violinen mit Baß oder für Violine, Flöte und Baß (auch ein opus für zwei Flöten, zwei Violinen und Baß iſt darunter), theils Concerte mit Begleitung von Streichinſtrumenten. Für die Bühne ſchrieb Leclair eine Oper „Glaucus et Scylla“, die am 4. October 1747 zu Paris aufgeführt wurde.

Der jüngere Bruder des Künſtlers, Antoine Remi Leclair, genannt le cadet, geb. in Lyon zu Anfang des 18. Jahrhunderts, war gleichfalls ein tüchtiger Violinſpieler. Von ihm erſchien 1739 (nicht gegen 1760, wie Fétis angiebt) ein Heft mit zwölf Violinſonaten.

Leclair's des älteren künſtleriſches Wirken als Vermittler der italieniſchen Violinſchule konnte namentlich in Betreff ſeiner Lehrthätigkeit nicht ohne Einwirkung auf das franzöſiſche Violinſpiel ſein. Doch darf dieſelbe um ſo weniger überſchätzt werden, als dieſer Meiſter, wie wir geſehen haben, zu keiner einflußreichen Stellung in Paris gelangen konnte.

Unter ſeinen Schülern haben wir nur zwei namhaftere Künſtler hervorzuheben: l'Abbé fils und Saintes Georges. Der erſtere, mit ſeinem eigentlichen Namen Joſeph Barnabé S. Sévin, wurde in Agen am 11. Juni 1727 geboren und kam 1731 nach Paris. Hier genoß er zwei Jahre Leclair's Unterricht, nachdem er ſchon von ſeinem Vater l'Abbé im Violinſpiel unterwieſen worden. 1739 wurde l'Abbé im Orcheſter der Comédie française und 1742 bei der großen Oper angeſtellt. Gegen 1762 gab er aber ſchon ſeine künſtleriſche Wirkſamkeit auf, zog ſich nach Maiſon bei Charenton zurück und ſtarb dort 1787. Von ſeiner Compoſition erſchienen im Druck acht Sonaten- und Triowerke. Ungewiß dagegen iſt es, ob er die unter ſeinem Namen bei Cartier angeführte Violinſchule verfaßt hat.

Le Chevalier de Saintes Georges, der Sohn des Generalpächters M. de Boulogne im franzöſiſchen Amerika und einer Negerin, geb. den 25. Dec. 1745 zu Guadeloupe, erhielt ſeine Erziehung von Jugend auf in Frankreich. Leclair bildete ihn zu einem der tüchtigſten franzöſiſchen Violiniſten ſeiner Zeit heran. In reiferen Jahren führte er gemeinſchaftlich mit Goſſec die Direction der „Concerts des amateurs“. [1]) Als Componiſt war er nicht nur für ſein

1) Dieſe Concerte wurden eben von Goſſec, einem der bedeutendſten und thätigſten Muſiker Frankreichs in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts,

Digitized by Google

Inſtrument, ſondern auch für die Bühne thätig. Doch ſein Hang zu ungewöhnlichem Leben entzog ihn ſpäter dem künſtleriſchen Beruf. Von den Bewegungen der Revolution ergriffen und mit fortgeriſſen, ſtellte er ſich als Commandant an die Spitze eines von ihm organiſirten Jägercorps, welches er der Nordarmee zuführte. Beinahe wäre er indeß ein Opfer der Sache geworden, für die er eingetreten. Man verdächtigte ſeinen Charakter, und nur der Reaction des 9. Thermidor (27. Juli 1794) hatte er ſeine Rettung vor dem Beile der Guillotine zu verdanken. Doch gerieth er im Getriebe jener gräuelvollen Zeit in eine brodloſe Exiſtenz und endete ſein Leben unter kummervollen Verhältniſſen am 12. Juni 1799.

Außer Leclair ging von franzöſiſcher Seite noch Pierre Vachon aus der piemonteſiſchen Violinſchule hervor. Geboren 1731 zu Arles, wurde er bei ſeinem ſpäteren Aufenthalte in Paris der Zögling Chiabran's, welcher 1751 dort mit großem Erfolg auftrat. Nachdem Vachon ſich 1758 im Concert spirituel als Soloſpieler hatte hören laſſen, wurde er 1761 für die Privatmuſik des Prinzen Conti als erſter Violinſpieler engagirt. 1784 verließ er Frankreich, zunächſt nur, um eine Kunſtreiſe nach Deutſchland anzutreten, gab dann aber für immer ſein Vaterland preis, als er während ſeiner Anweſenheit in Berlin zum Concertmeiſter bei der königl. Capelle ernannt wurde. Er bekleidete dieſen Poſten bis 1798, trat dann in Ruheſtand und ſtarb 1802. Vachon war auch als Componiſt thätig. Die beiden Sätze, welche Cartier in ſeiner Violinſchule von ihm mittheilt, erwecken keine beſonders günſtige Meinung von ſeinem Talent. Als Violiniſt ſoll Vachon nach La Borde's Urtheil ſich vorzugsweiſe im Quartettſpiel ausgezeichnet haben. Daß er als Concertmeiſter tüchtig war, iſt aus Dittersdorf's Selbſtbiographie zu erſehen.

---

zur Pflege der Inſtrumentalmuſik (1770) gegründet. François Joſephe Goſſec, geb. 1733, kam 1752 nach Paris und war neben ſeiner amtlichen Thätigkeit als Leiter der „Ecole royal du chant“ (1784), ſowie als Mitdirigent des Conservatoire (1795) von Bedeutung für die franzöſiſche Inſtrumentalcompoſition. Seine längſt vergeſſenen Symphonien und Streichquartette entſtanden ziemlich zu gleicher Zeit mit den Haydn'ſchen Werken dieſer Gattungen. Auch verſchiedene Vokalcompoſitionen ſind von ihm vorhanden. Er ſtarb 1829 in Paſſy.

Digitized by Google

Die Paduaner Schule fand gleichfalls unter den Franzoſen Vertretung, und zwar durch André Noel Pagin, Joſeph Touchemoulin und Pierre Lahouſſaye. In Betreff des erſteren zeigt ſich recht auffallend, wie ſehr die Franzoſen im vorigen Jahrhundert geneigt waren, ihr von Eiferſüchtelei erfülltes Vorurtheil gegen die Superiorität der italieniſchen Kunſt bei paſſender Veranlaſſung an den Tag zu legen. Pagin war in jungen Jahren der Schüler Tartini's geweſen. Als er bei ſeiner Rückkehr nach Paris im Concert spirituel auftrat, verbanden ſich die anweſenden Muſiker zu einer feindlichen Demonſtration gegen ihn, angeblich, weil ſie dadurch verletzt geweſen ſeien, daß er nur Compoſitionen ſeines Lehrmeiſters zum Vortrage gewählt habe. Die gehäſſige Aufnahme ſeiner gediegenen Beſtrebung, den größten Violincomponiſten der Zeit bei ſeinen Landsleuten einzuführen, beleidigte ihn ſo tief, daß er ſich nicht wieder zu einem öffentlichen Auftreten entſchließen konnte. Seine Exiſtenz wäre unter ſolchen Umſtänden bedroht geweſen, wenn ihn ſein Freund und Beſchützer, der Herzog von Clermont, nicht durch eine Anſtellung mit dem Jahrgehalt von 6000 Frcs. unterſtützt hätte. Fortan lebte Pagin der Kunſt ausſchließlich zum Vergnügen und ließ ſich nur noch in Privatkreiſen hören. Burney, der ſeine Bekanntſchaft 1770 in Paris machte, rühmt ſeinem Spiel beſondere Schönheit des Tones ſowie des Vortrages im Adagio und leichte Beſiegung techniſcher Schwierigkeiten nach. 1748 erſchienen zu Paris ſechs ſeiner Violinſonaten. Cartier theilt aus der letzten derſelben das Adagio mit, welches zwar von würdiger Haltung iſt, doch in keiner Hinſicht ſich auszeichnet. Geboren wurde Pagin 1721 in Paris. Sein Todesjahr iſt unbekannt.

Von ſeinen Schülern iſt erwähnenswerth: Joſeph Etienne Bernhard Barrière. Derſelbe wurde im October 1749 zu Valenciennes geboren, und kam als zwölfjähriger Knabe nach Paris, um bei Pagin im Violinſpiel und bei Philidor in der Compoſition ſich auszubilden. Nachdem er dann im Concert spirituel aufgetreten war, wurde er bei demſelben ſo wie bei den Concerten „des amateurs“ als Sologeiger angeſtellt. Von ſeinen Compoſitionen gab er Quartette, Symphonien, Trios, Duos und Concerte heraus.

Joſeph Touchemoulin, geb. 1727 zu Chalons, verließ

Digitized by Google

frühzeitig ſein Vaterland und kam erſt in die Lehre Tartini's, nachdem er beim Kurfürſten von Köln und Bonn als Hofmuſikus thätig geweſen war. Dieſer Fürſt gewährte ihm die Mittel zu einer Studienreiſe nach Italien und ernannte ihn bei ſeiner Rückkehr von derſelben zum Capellmeiſter. Der Tod ſeines Wohlthäters veranlaßte ihn, dieſe Stellung aufzugeben und eine gleiche am Thurn- und Taxis'ſchen Hofe in Augsburg anzunehmen. Hier wirkte er bis zu ſeinem Ende, welches am 25. October 1801 erfolgte. Als Componiſt war Touchemoulin unbedeutend. Schubart ſagt über ihn: „Sein Geſchmack iſt ganz franzöſiſch, weich und molligt. Er ſpielt die Violine zwar mit Kraft, doch in einer Manier, die nicht Jedermann gefallen kann". Sein Sohn Ludwig war gleichfalls Violiniſt, und von ihm bemerkt derſelbe Berichterſtatter: „Sein Sohn hat ſchon im zwölften Jahre große Talente für die Violin geäußert, indem er die ſchwerſten Concerte mit fliegender Fertigkeit vortrug; allein die weichliche Erziehung ſeines Vaters war ihm nicht günſtig". Nach Gerber wurde er im Mannesalter taub.

Pierre Lahouſſaye, eine Künſtlernatur von glücklicher Anlage, trieb die Muſik, namentlich aber das Violinſpiel, in früher Jugend aus eigenem Antriebe und ohne jede Anleitung. Er war am 12. April 1735 in Paris geboren. So fand er denn bald Gelegenheit, ſich regelrecht auszubilden. Sein erſter Lehrer war Piffet, ein tüchtiger, um 1750 bei der großen Oper angeſtellter Violiniſt, mit dem ſeltſamen Spitznamen le grand nez. Schon vor Ablauf ſeines zehnten Lebensjahres konnte Lahouſſaye ſich im Concert spirituel hören laſſen. Fördernde Anregung für ſein Studium fand er weiterhin in dem Hauſe des Grafen Senneterre, in welchem er die namhafteſten, damals in Paris verſammelten Geiger hörte, unter denen ſich Männer wie Giardini, Pugnani, Pagin und Ferrari befanden. Der letztere, welchem Lahouſſaye's Begabung nicht entging, veranlaßte denſelben gelegentlich in dieſem Künſtlerkreiſe zu ſpielen, und zum Erſtaunen der Anweſenden trug er einige Theile aus Tartini's Teufelsſonate vor, die er nur vom Hören kannte. Dieſe Probe ſeines Talentes bewog Pagin, ihm Unterricht zu ertheilen. Derſelbe rief das Verlangen in ihm hervor, auch unter den Augen des Meiſters,

Digitized by Google

welchem Pagin seine Ausbildung verdankte, das bisher getriebene Studium zu vollenden. Ein glücklicher Umstand verschaffte ihm hierzu Gelegenheit. Er fand ein Unterkommen bei dem Fürsten von Monaco, welcher ihn mit sich nach Italien nahm, und nun sah Lahoussaye seinen Wunsch erfüllt, der Lehre Tartini's theilhaftig zu werden, welche er mehrere Jahre hindurch genoß. Zugleich benutzte er die Gelegenheit, bei Traetta in Parma Compositionsunterricht zu nehmen. Nach funfzehnjähriger Anwesenheit in Italien erhielt Lahoussaye den Ruf, die italienische Oper in London zu dirigiren. Er begab sich 1772 dahin. Doch schon drei Jahre später verließ er diesen Wirkungskreis, um in Paris die Orchesterleitung des Concert spirituel zu übernehmen, die ihm 1781 auch in der Comédie italienne zu Theil wurde. 1790 führte er gemeinschaftlich mit Puppo die Orchesterdirection am Théatre Monsieur, dem späteren Théatre Feydeau. Hier war er bis zur Vereinigung der letzteren Bühne mit dem Théatre Favart (1800) thätig. Auch bekleidete er bis 1802 eine Violinprofessur bei dem zu Ende des vorigen Jahrhunderts gegründeten pariser Conservatorium. Seit dieser Zeit aber verfolgte ihn Mißgeschick. Aller seiner Funktionen nach und nach enthoben und ohne Aussicht auf irgend eine seinen bisherigen Stellungen entsprechende Entschädigung, sah er sich genöthigt, einen Platz bei der zweiten Geige im Opernorchester anzunehmen. In dieser drückenden Lage arbeitete er um das tägliche Brod bis zum Jahre 1813, da dann beginnende Taubheit und Abnahme der Kräfte Veranlassung zu seiner gänzlichen Verabschiedung wurden. Er starb in Paris gegen Ende 1818.

Lahoussaye war allen Nachrichten zufolge ein ausgezeichneter Violinspieler. Fétis berichtet, daß dieser Künstler, trotz seines hohen Mannesalters, ihn durch mächtigen Ton und große Vortragsweise in freudiges Staunen versetzt habe.

Außer den eben genannten, unter dem unmittelbaren Einfluß des italienischen Violinspiels gebildeten Künstlern wäre hier noch Woldemar (mit seinem eigentlichen Familiennamen Michel) zu erwähnen, der ein Schüler Antonio Lolly's war. Er genoß eine brillante Erziehung, mit besonderer Bevorzugung der Musik, für die er sich später ganz entschied. Die Wechselfälle des Glücks zwangen

Digitized by Google

ihn bald, eine Exiſtenz zu ſuchen, welche er zunächſt als Muſikmeiſter einer ambulanten Schauſpielergeſellſchaft fand. Weiterhin ließ er ſich zu Clermont-Ferrand nieder. Dort lebte er bis zu ſeinem Tode, der im Januar 1816 erfolgte. Woldemar bietet uns inſofern ein Intereſſe, als er zu denjenigen Geigern des vorigen Jahrhunderts zählt, die in die Fußtapfen Lolly's traten. Ausdrücklich wird von ihm hervorgehoben, daß er ſich ähnlich, nur noch handgreiflicher wie ſein Lehrer, in Bizarrerien und Charlatanismen mannichfacher Art gefiel. Unter anderem kündigte er, wie Gerber berichtet, eine ſogenannte Correspondence lyrique oder allgemeine muſikaliſche Sprache an, vermittelſt deren er durch den Vortrag auf der Violine „den Sinn folgender verſchiedener Stücke beſtimmt vernehmlich machen wollte: 1) den Monolog des Spielers Beverlei in Saurin's Trauerſpiel; 2) den Monolog der Medea nach Ermordung ihrer Kinder; 3) ein Fragment einer Predigt des Exjeſuiten Bauregard; 4) eine Oration des berühmten Marktſchreiers Orzi auf einem öffentlichen Platze; 5) Mirabeau's Zank mit dem Abt Maur, und 6) die verſchiedenen Töne leidenſchaftlicher Liebe, in einem Dialog". Man hat aber, wie Gerber hinzufügt, nichts weiter „von der wirklichen Erſcheinung dieſes Werks gehört". Es hatte alſo wohl bei der Ankündigung dieſes Curioſums ſein Bewenden. Dagegen veröffentlichte W. im Jahre 1800 zu Paris zwei ſeiner Richtung vollkommen entſprechende Schriften, von denen die eine Anleitung im Geſtalten aller Art von Muſik ohne Kenntnis der Compoſitionskunſt ertheilte, die andere aber eine Art muſikaliſcher Stenographie lehrte, um im Drange der Begeiſterung während des Componirens Alles geſchwind zu Papier zu bringen. Auch Schulen für Violine, Bratſche und Clarinette verfaßte er. Die erſtere derſelben führt den herausfordernden Titel: „Le nouvel art de l'archet, servant de suite à celui de Tartini", welcher in ſchneidendem Widerſpruch zu dem Inhalt der Arbeit ſteht. Dieſer bietet weiter nichts als eine kurze Polonaiſe mit 16 Variationen, in denen die Stricharten älterer und neuerer berühmter Violinſpieler, doch meiſt nur taktweiſe angemerkt ſind: eine dreiſte Speculation auf die Leichtgläubigkeit des großen Publikums. Von ſeinen völlig werthloſen Violincompoſitionen, unter denen ſich Sonaten mit den reclame-

Digitized by Google

artigen Überschriften: „L'ombre de Lolli, de Mestrino et de Pugnani“ befinden, ließ Woldemar eine nicht geringe Anzahl drucken.

Es ist aus dem Vorhergehenden leicht zu ersehen, daß die Hingabe der Franzosen an das nachahmenswerthe Vorbild des italienischen Violinspiels bis zur zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts numerisch nur gering war. Im Allgemeinen beschränkte man sich auf das Nächstliegende. Inwieweit hierzu der selbstgefällige, noch immer nicht ganz geschwundene Wahn des Franzosenthums beigetragen, als besonders bevorzugtes, an der Spitze der Civilisation stehendes Culturvolk die Aneignung fremdländischer Errungenschaften und Vorzüge entbehrlich zu finden, dürfte sich schwer feststellen lassen. Immerhin sprechen die Thatsachen dafür, daß das stark ausgebildete Selbstbewußtsein dieser Nation [1]) im gegenwärtigen Falle einer rückhaltlosen, pietätvollen Aufnahme des von außen herzugebrachten Bildungsstoffes lange Zeit hindurch hemmend entgegen stand. Begreiflich ist es daher, wenn die methodisch schöne Geigenbehandlung in Frankreich verhältnismäßig spät allgemeineren Eingang fand. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgte dies. Abermals sehen wir nun die piemontesische Schule in Paris thätig. Diesmal errang sie indessen durch Viotti einen, wenn auch nicht ausschließlichen, so doch entscheidenden Sieg. Bevor indeß diese Thatsache näher ins Auge gefaßt wird, haben wir unter jenen französischen Violinisten Umschau zu halten, welche, theils unabhängig von dem italienischen Violinspiel, theils im größeren oder geringeren Anschluß an die vorhandenen Meisterwerke der italienischen Violincomposition eine selbstständige nationale Richtung verfolgten. Den Reigen derselben eröffnet:

---

1) Der Musikkritiker des pariser „Figaro“, Herr Leroy, giebt u. A. folgenden erbaulichen Beleg dazu. In einer Besprechung der von ihm in München gehörten Aufführung der Wagner'schen „Meistersinger“ läßt er sich zu folgender Phrase herbei: „In seiner Zurückgezogenheit, am Ufer des Luzerner Sees, denkt Wagner noch immer an Frankreich, an Paris. Er weiß genau, wie es Meyerbeer, Rossini und Verdi wußten, daß der Hauptstadt Frankreichs allein die endgültige Entscheidung über den Werth einer neuen Kunstrichtung zusteht“. (Süddeutsche Musikztg. Jahrg. 17. Nr. 34.)

Digitized by Google

Louis Travenol, geb. 1698 zu Paris. Er gehörte dem Orcheſter der großen Oper an, welchem er 1739 einverleibt wurde. 1759 ſchied er mit Penſion aus ſeiner Stellung, wozu wahrſcheinlich ſein bizarrer, ränkeſüchtiger Charakter, der überhaupt in Mißcredit ſtand, beigetragen hat. Travenol veröffentlichte ein Sonatenwerk für Violine. Aus dieſem theilt Cartier in ſeiner „l'Art de Violon" ein Adagio von elf Takten mit, deſſen unentwickeltes Weſen keine Haltpunkte für die Beurtheilung des Componiſten giebt.

Eher iſt dies in Betreff eines Adagios möglich, welches Cartier ſeinem Werke von Jacques Aubert (le vieux), geb. zu Ende des 17. Jahrhunderts, einverleibt hat. Dasſelbe, einem 1724 gedruckten Sonatenwerke angehörend, iſt von ſtylvoller Haltung und läßt eine tüchtige Künſtlernatur erkennen. Aubert war königl. Kammerviolinist und außerdem im Orcheſter der Oper und des Concert spirituel thätig. 1748 wurde er Chef der erſten Violine und Oberintendant der Muſik des Herzogs von Bourbon. Er ſtarb am 19. Mai 1753 in Belleville bei Paris, nachdem er ſich im Jahre zuvor von ſeiner amtlichen Thätigkeit zurückgezogen hatte. Sein Sohn Louis, geb. den 15. Mai 1720, war gleichfalls (1731) bei der Oper und beim Concert spirituel Violiniſt. Mit dem Vorſpieleramt im Opernorcheſter, welches ihm 1755 übertragen wurde, ſchloß er 1771 ſeine künſtleriſche Laufbahn. Auch er übergab, gleich ſeinem Vater, der Öffentlichkeit einige Violincompoſitionen.

Demnächſt iſt Guillemain, geb. in Paris d. 15. November 1705, zu nennen. Man nimmt an, daß er im Anſchluß an Corelli's Werke ſein eigener Lehrmeiſter geweſen ſei. 1738 war er Mitglied der königl. Kammermuſik. Die Thatkraft dieſes Künſtlers wurde durch ein unglückliches Temperament gelähmt. Er war von finſterem, unſtätem und menſchenſcheuem Weſen, entbehrte jeden Selbſtvertrauens und war trotz ungewöhnlicher Begabung nicht zum öffentlichen Auftreten zu bewegen. Endlich überfiel ihn am 1. October 1770 auf dem Wege nach Verſailles Wahnſinn, der ihn auf der Stelle zum Selbſtmord trieb. Von ſeinen Violincompoſitionen giebt Cartier aus einem 1734 erſchienenen Werke (op. 1) eine vollſtändige Sonate in fünf Sätzen und außerdem ein Adagio. Der Inhalt dieſer

Digitized by Google

Stücke erweckt unſer Intereſſe nicht allein durch eine für die damalige Zeit auffallend brillante Technik, ſondern auch durch das rhythmiſch bewegte Leben, welches ſich in ihnen ausſpricht.

Jean Joſeph Caſſanea de Mondonville war der Sprößling einer vornehmen, doch verarmten Adelsfamilie und wählte ſeinen Namen nach der Herrſchaft Mondonville, die in dem Beſitz ſeiner Vorfahren geweſen war. Geboren d. 24. December 1715, nach anderer Angabe 1711, zu Narbonne, begann er frühzeitig ſich mit Muſik zu beſchäftigen. Als Hauptinſtrument hatte er die Violine erwählt. Ob er bei ſeinen Studien durch die Lehre eines Anderen unterſtützt wurde oder nicht, iſt unbekannt. Seine künſtleriſche Laufbahn begann er als Concertmeiſter in Lille. Von hier wandte er ſich nach Paris, trat dann in die Kammermuſik des Königs und wurde 1744 zum Chef der Capelle in Verſailles befördert. Elf Jahre ſpäter übernahm er nach Roger's Tod bis 1762 die Leitung des Concert spirituel. 1768 endlich trat er mit einer Penſion von 1000 Frcs. in den Ruheſtand, die er jedoch nicht lange genoß, da er bereits am 8. October 1773 ſtarb.

Mondonville ſtand nicht nur als Violiniſt, ſondern insbeſondere als Componiſt bei ſeinen Landsleuten in hohem Anſehen, die ihm auch die Erfindung der Flageolettöne auf der Geige zuſchrieben. Er ſetzte Violincompoſitionen ſo wie Kirchen- und Opernmuſik. Ein von ihm bei Cartier mitgetheiltes Adagio bedeutet nicht viel. Beſſer iſt das außerdem in dieſer Sammlung abgedruckte Allegro aus ſeiner Jagdſonate, welches von Lebendigkeit des Geiſtes zeugt.

Antoine Dauvergne aus Clermont-Ferrand, geb. d. 4. Oct. 1711, bildete ſich als Violinſpieler bei ſeinem Vater, der ſelbſt Geiger war. 1739 ging er nach Paris, um das begonnene Studium zu vollenden. Ein Jahr ſpäter erfolgte ſein Auftreten als Soliſt im Concert spirituel, welches ihm (1741) eine Anſtellung bei der königl. Muſik und (1742) bei der Oper eintrug. 1762 trat er beim Concert spirituel an Mondonville's Stelle, dirigirte auch mit Unterbrechungen die Oper. Schließlich brachte er es zu dem Range eines Oberintendanten der königl. Muſik. Am 12. Februar 1797 ſtarb er in Lyon, wohin er ſich beim Ausbruche der Revolution geflüchtet hatte. Als Com-

Digitized by Google

poniſt war er nicht nur für die Violine, ſondern auch für die Bühne thätig. Ein von Cartier mitgetheiltes Allegro ſeiner Compoſition aus dem Jahre 1739 iſt bedeutungslos. Dasſelbe gilt von einer in dieſer Sammlung befindlichen Violinfuge von

Charles Antoine Branche, die deſſen Sonatenwerk (gedruckt 1749 zu Paris) entnommen iſt. Branche wurde 1722 zu Vernon-ſur-Seine geboren und war nach ſeiner Niederlaſſung in Paris während eines dreißigjährigen Zeitraumes erſter Violiniſt bei der Comédie italienne.

Ohne Vergleich bedeutender als alle ſo eben erwähnten Männer war Pierre Gaviniés, der von ſeinen Landsleuten als der eigentliche Begründer des franzöſiſchen Violinſpieles im höheren Sinne gefeiert wird. Viotti ſoll ihn ſogar den franzöſiſchen Tartini genannt haben, ein Compliment, welches im Hinblick auf die kunſthiſtoriſche Bedeutung des letzteren Meiſters kaum verſtändlich iſt, wenn man nicht annehmen will, daß Viotti ſeinen großen Vorgänger unter-, Gaviniés aber abſichtlich überſchätzen wollte. Die objective Betrachtung von Gaviniés im Zuſammenhange mit ſeiner Zeit ergiebt das Bild eines ſehr begabten Künſtlers, der ſich durch bewußtes, conſequentes Verfolgen einer tüchtigen, gediegenen Richtung zu einer hervorragenden Stellung in ſeinem Fache emporarbeitete, ohne jedoch über die Grenzen ſeines Vaterlandes hinaus zu wirken. Hier nun liegt der große Unterſchied zwiſchen ihm und Tartini, von deſſen Erſcheinung die damalige violinſpielende Welt erfaßt und bewegt wurde. Gaviniés machte hiervon ebenſowenig eine Ausnahme wie ſo viele andere bedeutſame Violintalente jener Zeit. Seine Violinſonaten zumal laſſen den Einfluß des paduaner Meiſters deutlich erkennen. Hiernach modificirt ſich für uns die uneingeſchränkte Bewunderung, welche ihm in ſeinem Vaterlande zu Theil geworden iſt.

Durchaus eigenthümlich und ſelbſtſtändig zeigt ſich Gaviniés allein in ſeinem Etüdenwerk „les vingt-quatre matinées“ [1], welches in techniſcher Beziehung auf den Geiſt einer neuen Zeit des Violinſpiels hindeutet. Er betrat mit demſelben das Gebiet der didakti-

1) Von Ferd. David neu herausgegeben bei B. Senff.

Digitized by Google

ſchen Violincompoſition, welches, von den Franzoſen weiterhin mit beſonderer Vorliebe und großem Erfolg cultivirt, bis dahin noch wenig ausgebeutet worden war. Wenn man von den Locatelli'ſchen Capricen abſieht, die im Grunde wenig wahrhaften Nutzen geſtiftet haben, ſo iſt Gaviniés neben Fiorillo als einer der Erſten zu betrachten, die auf einen ſtyliſirten Typus der Violinetüde hinarbeiteten. In dieſem Sinne darf er als Vorläufer Rode's und Kreutzer's gelten. Freilich brachte er es nicht zu jener geklärten, melodiſch durchdachten Vollendung, welche den gleichartigen Arbeiten dieſer Meiſter das Siegel der Claſſicität aufdrückt. Gaviniés zeigt ſich in ſeinen Etüden wohl als ein ſpeculativer, ſcharf reflectirender Kopf, doch bei alledem nicht ſo rationell, wie man es gerade von einem Franzoſen erwarten ſollte. Er wirft bedeutende Schwierigkeiten wie planlos und eigenwillig durcheinander, und erſchwert dadurch weſentlich die Ausbeutung ſeiner Combinationen für das techniſche Studium, dem dieſe Stücke doch vorzugsweiſe dienen ſollen. Nur weit vorgeſchrittene Spieler, denen es um eine Specialdreſſur ihrer Finger in ganz beſtimmten Beziehungen zu thun iſt, werden daher die Gaviniés'ſchen „Matinées“ mit günſtigem Erfolg für Ausdehnung und Biegſamkeit der Hand, ſo wie für ein complicirteres Lagenſpiel benutzen können. Manches erſcheint in dieſen Etüden ſogar auf Koſten der Natürlichkeit und dem Charakter der Violine widerſtrebend geſetzt. Wie wünſchenswerth es dem ausübenden Muſiker auch ſein mag, die Technik ſeines Inſtrumentes möglichſt nach allen Seiten hin zu erſchöpfen, ſo giebt es doch hier wie überall eine Grenze, die nicht leicht ohne Nachtheil überſchritten wird. Zudem wirkt eine zu ausſchließliche Beſchäftigung mit dieſem Theile der Kunſt endlich geiſtertödtend, indem die Kräfte einſeitig auf eine mechaniſche Thätigkeit hingelenkt werden. Dieſer Betrachtung kann man ſich bei der Durchſicht des fraglichen Werkes nicht ganz erwehren.

Im Hinblick auf Schüler, die noch mitten im Studium begriffen ſind, dürfte ſich daher eine vorſichtige Benutzung dieſer Etüden empfehlen, wobei denn etwa die Nummern 4, 7, 8, 10, 12 und 20 ins Auge zu faſſen wären. Erſt wenn man eine ſolid geſchulte Technik erworben hat, wird man ohne Nachtheil zu den anderen Violinſätzen

Digitized by Google

dieſes Werkes übergehen können, die eben mehr eine intereſſante Specialität als die allgemein gültige Norm des Geigenſpieles repräſentiren.

Gaviniés ſchrieb ſeine Etüden im 73. Lebensjahre, und ſpielte ſie ſelbſt, wie ausdrücklich berichtet wird. Dieſer Umſtand ſpricht für die bedeutende Herrſchaft ihres Autors über die Geige. In der That ſoll er das Griffbrett ungemein in ſeiner Gewalt gehabt und in Wettkämpfen Künſtler wie Pugnani, Dom. Ferrari und Joh. Stamitz übertroffen haben. Aber auch ſein Vortrag wird ſehr gerühmt; Fétis ſchreibt ihm einen reizvollen Ausdruck und imponirenden Styl zu. Wenn auch der letztere ſich, wenigſtens aus ſeinen gangbaren Sonaten [1]), nicht nachweiſen läßt, ſo ſpricht ſich in ihnen doch ein an Corelli und Tartini erinnerndes pathetiſches Weſen aus, das in feurigen Momenten ſogar ſchon eine moderne Empfindung durchſchimmern läßt.

Gaviniés wurde am 11. Mai 1728, nach einer andern Verſion am 26. Mai 1726 in Bordeaux geboren. Es iſt nichts Beſtimmtes über ſeine Jugendbildung bekannt; man nimmt an, daß er die erſte Entwickelung als Violinſpieler ſich ſelbſt und der Gelegenheit verdankt, einige gute italieniſche Meiſter gehört zu haben. Der italieniſche Einfluß würde hiernach ſchon in jugendlichen Jahren beſtimmend auf ſeine künſtleriſche Richtung eingewirkt haben. 1741 trat er als dreizehnjähriger Knabe im pariſer Concert spirituel auf und erregte durch ſeine Leiſtungen ſogleich allgemeines Erſtaunen. Die ihm bereitete günſtige Aufnahme feſſelte ihn dauernd an Paris. Zum reifen Jüngling entwickelt, wurde ihm der Aufenthalt daſelbſt aber um ſo gefährlicher, als er der Frauenwelt ein feuriges, leicht entzündbares Temperament entgegenbrachte. Unter anderem war er mit einer verheiratheten Dame in ein Liebesabenteuer gerathen, welches ihn, um ſich den Zornesausbrüchen des betreffenden Ehegatten zu entziehen, zur Flucht nöthigte. Auf derſelben entdeckt und ergriffen, mußte er ſeine zarte Neigung mit einer einjährigen Gefängnisſtrafe büßen. Der während dieſer Zeit reichlich genoſſenen Muße entſproß eine Ro-

1) Vergl. die von Alard und David herausgegebenen Sonaten Gaviniés' (Schott in Mainz und Breitkopf und Härtel in Leipzig). Die von Alard neu edirte Sonate erſchien zuerſt 1760.

Digitized by Google

manze, in welcher er gleichſam ſein Geſchick beſang. Sie war lange als „Romanze des Gaviniés“ im pariſer Publikum bekannt und gab dem Componiſten ſpäter häufig Gelegenheit zu frei variirtem Vortrag, durch den er ſeine Zuhörer nicht nur zu entzücken, ſondern auch zu rühren verſtand.

Nachdem Gaviniés ſeine Strafe verbüßt, übernahm er im Verein mit Goſſec die Leitung des Concert spirituel. Bei Begründung des Conſervatoriums (1794) erhielt er an demſelben eine Profeſſur des Violinſpiels. Doch ſchon ſechs Jahre ſpäter, am 9. September 1800, endigte er als ein von allen Seiten verehrter Greis die irdiſche Laufbahn. Sein Andenken wurde durch einen officiellen Akt im Conſervatorium gefeiert. Am Grabe hielt ſein Kunſtgenoſſe Goſſec die Gedächtnisrede, und ein Jahr nach ſeinem Tode wurde in der Akademie der Künſte von Madame Conſtance Pipelet, der ſpäteren Fürſtin von Salm, das Elogium verleſen, welches 1802 unter dem Titel „Éloge historique de Pierre Gaviniés“ im Druck erſchien. Von ſeinen Werken wurden außer den 24 Matinées veröffentlicht: 6 Violinconcerte, 6 Sonaten für Violine Solo und Baß (op. 1), 6 Sonaten desgl. (op. 3) und ein Oeuvre posthume, enthaltend 3 Soloſonaten für Violine, von denen eine „le tombeau de Gaviniés“ betitelt iſt.

Unter des Meiſters Schülern, deren Zahl bedeutend geweſen ſein ſoll, befindet ſich keine einzige ſehr hervorragende Perſönlichkeit. Folgende Männer werden als die beſten bezeichnet: Lemierre, Paiſible, Le Duc aîné, Imbault, Baudron, Verdiguier, L'abbé Robineau, Capron, Guénée und Dufresne. Von dieſen beſitzen wir nur Nachrichten über die fünf letztgenannten.

Jean Verdiguier, geb. am 11. April 1778 zu Paris, trat in das dortige Conſervatorium nach deſſen Eröffnung, und wurde Gaviniés' Schüler. 1799 empfing er den erſten Preis der Violinclaſſe. Dann trat er 1804 ins Opernorcheſter, dem er 25 Jahre angehörte. Nach Ablauf dieſer Zeit zog er ſich ins Privatleben zurück. Von ſeinen Compoſitionen wurden 3 Violinduette und 3 Sonaten für Violine mit Baß gedruckt. Man weiß nicht, wann er ſtarb.

L'abbé Alexandre Robinau war ein pariſer Dilettant, der nichts deſto weniger mit künſtleriſchem Verſtändnis die Geige

handhabte. Gegen 1770 veröffentlichte er einige Violincompositionen. Durch die Revolution aus seinem Vaterlande vertrieben, starb er in Deutschland an unbekanntem Orte. In seinen Violincompositionen zeigt sich Robinau als ein Künstler von gediegener Richtung, ohne doch einen hohen geistigen Flug zu nehmen. Das in Cartier's Violinschule von ihm mitgetheilte Allegro für Violine ist ein charaktervolles Musikstück.

Capron war als Solospieler und Lehrer in Paris thätig. 1768 trat er im Concert spirituel auf, und im folgenden Jahre gab er 6 Violinsonaten in Druck. Das aus denselben entnommene Allegretto in Cartier's „L'Art de Violon" bietet in keiner Hinsicht Ungewöhnliches. Dieser Künstler bildete einen Schüler, Namens Guénin, der zu den namhafteren Geigern Frankreichs im vorigen Jahrhundert zählt.

Marie Alexandre Guénin, geb. zu Maubeuge (Depart. Nord) den 20. Febr. 1744, trieb das Violinspiel seit dem fünften Lebensjahre. Sein Talent gab Veranlassung, ihn der weiteren Ausbildung halber nach Paris zu schicken. Er wurde im Geigenspiele Capron's, in der Composition Gossec's Zögling. 1773 ließ er sich mit einer eigenen Arbeit im Concert spirituel hören. Dann trat er (1777) in die Dienste des Prinzen von Condé, dessen Capelle er vorstand. Ein Jahr später wurde er der königl. Capelle einverleibt, und von 1780—1800 bekleidete er das Amt des ersten Soloviolinisten bei der Oper. Nachdem er in dieser Thätigkeit von Rudolph Kreutzer abgelöst worden, mußte er sich auf die Funktion eines gewöhnlichen Orchestergeigers beschränken. 1810 ging er nach dreißigjähriger Dienstzeit in Pension, konnte sich indessen noch nicht ganz von seiner Berufsthätigkeit lossagen und nahm daher ein Engagement bei dem König von Spanien Karl IV. an, der sich um diese Zeit nach Frankreich zurückgezogen hatte. 1814 gab er aber auch diese Position auf und kehrte nach Paris zurück, um dort den Rest seines Lebens in Ruhe zu beschließen. Er starb 1819, 75 Jahre alt. Fétis theilt mit, daß Guénin ehedem in Frankreich einen Namen als Symphoniencomponist besaß, bemerkt aber zugleich, daß es seinen Arbeiten an Erfindung mangle. Ob dies auch von seinen Violinconcerten und Duetten gilt, muß dahin gestellt bleiben, da sie gleich den Orchesterwerken gänzlich verschollen sind.

Digitized by Google

Der Violiniſt Luc Guénée, geb. am 19. Auguſt 1781 zu Cadix, empfing ſeine Ausbildung auf dem pariſer Conſervatorium zunächſt bei Gaviniés und dann noch bei Rode. In dieſe Anſtalt 1797 aufgenommen, erhielt er ſchon nach zwei Jahren den erſten Preis ſeiner Claſſe. Nach ſeiner Entlaſſung aus dem Conſervatorium nahm er dann noch bei Mazas Geigenſtunden und bei Reicha theoretiſchen Unterricht. 1809 wurde Guénée dem Opernorcheſter eingereiht. Nach fünfundzwanzigjähriger Dienſtzeit trat er als Orcheſterchef zum Theater des Palais Royal hinüber. An Inſtrumentalcompoſitionen veröffentlichte er 1 Violinconcert, Trios für 2 Violinen und Baß, Violinduetten, 6 Violincapricen und 6 Streichquartette. Auch ein paar Operetten ſchrieb er. Sein Todesjahr iſt nicht bekannt.

Ferdinand Dufresne, der Sohn eines Violiniſten bei der Comédie française, wurde 1783 in Paris geboren. Zunächſt empfing er den Unterricht ſeines Vaters. 1797 ins Conſervatorium aufgenommen, wurde er Gaviniés' Schüler. Von 1800—1806 wirkte er im Orcheſter der Opéra comique mit. Sodann war er drei Jahre Orcheſterchef am Theater in Nantes. 1809 kehrte er nach Paris zurück und widmete ſich dem Lehrfach. 1825 lebte er noch; von da ab fehlen Nachrichten über ihn. Veröffentlicht hat er verſchiedene Violinwerke.

Weiter haben wir nächſt Gaviniés der chronologiſchen Folge nach zu nennen: Tarade, einen tüchtigen Violiniſten, der bei Château-Thierry in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geboren wurde und von 1749—1776 Mitglied des Orcheſters der großen Oper war. Es exiſtiren mehrere Violincompoſitionen von ihm.

Hippolyte Barthélemon, geb. zu Bordeaux (1731 nach Fétis) d. 27. Juli 1741 (nach Pohl's Angabe),[1]) gehört zu den franzöſiſchen Violinſpielern, die ſich vorwiegend nach italieniſchen Meiſterwerken, insbeſondere aber nach Corelli's Compoſitionen bildeten. Urſprünglich Offizier, wurde er durch den Grafen Kelly, der ſich lebhaft für ſein muſikaliſches Talent intereſſirte, veranlaßt, nach England zu gehen, um dort ſein Glück zu verſuchen. Dies gelang ihm derart, daß

1) S. C. F. Pohl's „Mozart und Haydn in London", Bd. I.

Digitized by Google

er ſich ganz in London niederließ und dort mit einigen Unterbrechungen lange Zeit hindurch eine angeſehene künſtleriſche Stellung behauptete. Er trat zuerſt 1764 im kleinen Haymarket-Theater auf, gab dann in Hickford's Saal ein eigenes Concert und ſpielte auch bald bei Hofe. 1766 war er Concertmeiſter am King's-Theater.

Barthélemon war auch Bühnencomponiſt. Üble Erfahrungen mit den Theaterdirektoren verleideten ihm indeß, wie Fétis berichtet, dieſe Thätigkeit ſo ſehr, daß er ſeinen Wirkungskreis zeitweilig verließ und eine Kunſtreiſe nach Deutſchland und Italien unternahm. Dieſelbe führte ihn ſchließlich wieder ins Vaterland. Doch verweilte er nicht lange in demſelben, ſondern begab ſich (1784) nach Dublin, wohin ihn ein Ruf lockte. Dieſer ſcheint ihn indeß nicht lange gefeſſelt zu haben, denn ſchon einige Jahre ſpäter trat er wieder in London auf, wo man ihn vorzugsweiſe gern als Interpreten Corelli's hörte. Wie bedeutend er in dieſer Beziehung geweſen ſein muß, beweiſt die bei ſeinem Tode von Salomon gethane Äußerung: „Wir haben unſern Corelli verloren. Niemand iſt nun da, jene erhabenen Soli zu ſpielen". Als Violiniſt zeichnete Barthélemon ſich beſonders im Vortrage des Adagios aus, in welchem er ſeinen mächtigen und vollen Ton am beſten zu entfalten vermochte. Er ſtarb, an Körper und Seele gelähmt, d. 23. Juli 1808.

Bornet, der ältere, von 1768 bis 1790 Violiniſt bei der großen Oper in Paris, machte ſich durch eine 1788 herausgegebene Violinſchule bekannt, und gab während der Jahre 1784—1788 ein „Journal de Violon" heraus. Sein Geburts- und Todesjahr iſt unbekannt. Ein jüngerer Bruder von ihm war gleichfalls Violiniſt, und als ſolcher bei der „Opéra buffa" thätig.

Von den Gebrüdern Navoigille war der jüngere, Hubert Julien, geb. 1749 zu Givet, der talentvollere. Gegen 1775 trat er im Concert spirituel auf und privatiſirte dann in Paris, bis er in die Capelle des Königs Louis Napoleon von Holland aufgenommen wurde. Nach der zeitweiligen Vereinigung dieſes Landes mit Frankreich nahm er ſeinen Aufenthalt wieder in Paris und verſcholl hier ſo ſpurlos, daß man nicht einmal ſein Ende kennt.

Der ältere Navoigille, mit Vornamen Guillaume Ju-

Digitized by Google

lien, geb. gegen 1745 zu Givet, geſt. im November 1811 zu Paris, nach Fétis' Angabe Componiſt der bisher irrthümlich Rouget de Lisle zugeſchriebenen Marſeillaiſe[1], iſt hier nicht ſowohl wegen ſeiner wenig bedeutenden Leiſtungen als Violiniſt, ſondern vielmehr mit Rückſicht auf einen ſeiner Schüler zu erwähnen. Derſelbe, ein ehedem vielgenannter Mann, iſt

Alexandre Jean Boucher. Er war nicht nur ein exemplariſcher Vertreter des Virtuoſenthums, ſondern auch zugleich der lächerlichſten Reclame, zu deren Ausbeutung er ſich in eitler Selbſtgefälligkeit ſeiner Ähnlichkeit mit Napoleon Bonaparte bediente. Spohr, der 1819 ſeine perſönliche Bekanntſchaft in Brüſſel machte, berichtet über ihn: „er hatte ſich die Haltung des verbannten Kaiſers, ſeine Art den Hut aufzuſetzen, eine Priſe zu nehmen, möglichſt treu eingeübt. Kam er nun auf ſeinen Kunſtreiſen in eine Stadt, wo er noch unbekannt war, ſo präſentirte er ſich ſogleich mit dieſen Künſten auf der Promenade oder im Theater, um die Aufmerkſamkeit des Publikums auf ſich zu ziehen und von ſich reden zu machen; ja er ſuchte ſogar das Gerücht zu verbreiten, als werde er von den jetzigen Machthabern wegen ſeiner Ähnlichkeit mit Napoleon, weil ſie das Volk an den geliebten Verbannten erinnere, angefeindet und aus dem Lande vertrieben. Wenigſtens hatte er in Lille, wie ich dort ſpäter erfuhr, ſein letztes Concert in folgender Weiſe angekündigt: „Une malheureuse ressemblance me force de m'expatrier: je donnerai donc, avant de quitter ma belle patrie, un concert d'adieux etc.« Auch noch andere ähnliche Charlatanerien hatte jene Ankündigung enthalten, wie folgende: »Je jouerai ce fameux con-

[1] Dagegen wird von deutſcher Seite die Autorſchaft der Marſeillaiſe für den kurfürſtl. pfälz. Capellmeiſter Holtzmann in Anſpruch genommen. Der Organiſt F. B. Hamma zu Meersburg am Bodenſee, will in dem Credo einer dort handſchriftlich vorhandenen Missa solennis von Holtzmann, welche 1776 componirt wurde, den fraglichen Revolutionsgeſang aufgefunden haben, und ſtellt die Behauptung auf, daß die Marſeillaiſe nicht etwa nur eine Reminiscenz, ſondern vielmehr die Copie dieſes Credo ſei (Gartenlaube Jahrg. 1861 Nr. 16). Der Werth dieſer Behauptung wird freilich dadurch illuſoriſch gemacht, daß das bezügliche Muſikſtück nicht vor Jedermanns Augen liegt. Es hätte veröffentlicht werden müſſen, damit man ſich von der Wahrheit des Geſagten überzeugen könnte.

certo de Viotti, en mi-mineur, dont l'éxécution à Paris m'a gagné le surnom: l'Aexandre des Violons.“

Nicht minder charakteriſtiſch als die vorſtehende Probe von Boucher's Vorliebe für die Reclame erſcheint die höchſt anſpruchsloſe Parallele zwiſchen ſeinem eigenen und Spohr's Spiele, der er in einem Empfehlungsbrief für den letzteren mit folgenden Worten Ausdruck gab: „enfin, je suis, comme on le prétend, le Napoléon des Violons, Mr. Spohr est bien le Moreau!“

Über ſeine und ſeiner Frau Leiſtungen bemerkt Spohr: „Beide entwickelten in ihren gemeinſchaftlichen Vorträgen viel Virtuoſität. Herr Boucher ſpielte ein Quartett von Haydn, miſchte aber ſo viel ungehörige und geſchmackloſe Verzierungen hinein, daß ich unmöglich Freude daran haben konnte“. Wir erſehen hieraus, wie auch dieſer Virtuoſe nichts weniger als ein guter Muſiker war.

Boucher, ein anderer Lolly, wurde nicht nur von vielen ſeiner Kunſtgenoſſen, ſondern auch von andern urtheilsfähigen Leuten der Charlatanerie geziehen. Daß ihm hierin keineswegs Unrecht geſchah, iſt mit Sicherheit aus einer berliner Correſpondenz zu entnehmen, die, offenbar von kundiger Hand herrührend, ſich in der Wiener Muſikzeitung (Jahrg. 1821, S. 324 f.) befindet und folgende bezeichnende Beurtheilung enthält: „Selten wohl iſt ein originelleres Concert bey uns gehört worden, als jenes, das uns der ehemalige Capellmeiſter (?) und erſte Violiniſt Sr. Majeſtät des Königs von Spanien Carl's IV., Ehrenmitglied des ſchweizeriſchen Muſikvereins und mehrerer muſikaliſcher Geſellſchaften, Herr Alex. Boucher und ſeine Gattin, erſte Clavier- und Harfenſpielerin am vorgenannten Hofe, Muſiklehrerin der Infantin von Spanien, am 28. April im neuen Concert-Saale gaben. Ein' Mann, der als würdiger Genoſſe in der Kunſt der Baillot, Lafont, Kreutzer, Rode, Möſer, Seidler u. ſ. w. auftreten könnte, der einer der erſten Violinſpieler ſeiner Zeit ſein müßte, wenn er wollte, ſtempelt ſich bis zum bizarrſten, und zieht es vor, das Publikum zu erſtaunen, zu amüſiren, zu überraſchen, anſtatt es zu bewegen, ſtatt ihm zum Herzen zu ſprechen. Ein Künſtler, der gleich beym erſten Hervortreten durch allerhand barocke Geſten die Aufmerkſamkeit auf ſich lenkt, der bald darauf in ſeinem Spiel die un-

Digitized by Google

denkbarſten Schwierigkeiten in undenkbar wunderlicher Zuſammenſetzung entfaltet, der gleich beym zweyten Soloſatze in der Hitze des Gefechts den Steg umſtößt, ein Mann, der jetzt in den höchſten Regionen, wohin kein Sterblicher noch ſich verirrt hat, mit Kühnheit trillert, und den Geſang junger Lerchen, die eben flügge werden, zu imitiren ſcheint, und in demſelben Augenblicke auch ſchon mit gewaltigen Bogenzügen durch alle 4 Saiten ſtreicht, daß man eine Katzenverſammlung zu hören wähnt, der meiſt den Bogen auf der Hälfte des Griffbrettes führt, der ſich mitten in einer Cadenz gegen einen anweſenden Componiſten wendet und raſch ein Stück aus deſſen Oper in Doppelgriffen improviſirt, der mitten unter allem dieſem „Kribskrabs" doch aber wieder ein Adagio ſpielt, das alle Hörer entzückt, der ein Rondo mit einer Genialität und einem Bogenſtrich intonirt (im letzten Capriccio), wie man es ſelten gehört hat, der das Staccato mit herauf und herab geführtem Strich in muſterhafter Präciſion ausführt, der endlich das sull' una corda, Doppelgriffe, Doppeltriller und alle techniſchen Schwierigkeiten, die das Inſtrument in ſeiner wunderlichſten Laune nur erſinnen mag, mit einer Sicherheit executirt, die von ſeltenem Studium zeugt, ein Mann, der dabey den Ausdruck nicht bloß im Spiel, ſondern auch in der rechten Schulter, in den Beinen ꝛc. bekundet — ſo ungefähr iſt der Violinſpieler Boucher. Wir ſagen ungefähr, denn wer wollte alle jene kleinen Nüancen in Spiel und Weſen, wie ſie die barocke Phantaſie im Augenblick erzeugt, charakteriſtiſch wiedergeben?"

Dieſe augenſcheinlich völlig unparteiiſche Schilderung von Boucher's Spielweiſe bedarf keines Commentars. Wie trefflich er übrigens ſeine Frau für die eingeſchlagene Richtung geſchult hatte, erſehen wir aus demſelben Bericht, in welchem mitgetheilt wird, daß dieſelbe ein Duo gleichzeitig für Harfe und Clavier geſpielt, wobei ſie das erſte Inſtrument mit der rechten, das zweite mit der linken Hand traktirt habe. Nicht leicht dürfte hier zu entſcheiden ſein, wem von dem Ehepaar der Preis zuzuerkennen wäre.

Boucher, am 11. April 1770 in Paris geboren, hatte kaum das ſechſte Lebensjahr erreicht, als er ſchon bei Hofe ſpielte. Bald ließ er ſich auch im Concert spirituel hören. Er hatte eine harte Jugend

Digitized by Google

durchzumachen. Die große Armuth seiner Eltern nöthigte ihn frühzeitig, mit der Geige in der Hand dem Erwerbe nachzugehen. Hierbei konnte er eben nicht wählerisch zu Werke gehen. Er mußte zum Tanze aufspielen und in Winkeltheatern, nicht nur im Orchester, sondern auch auf der Bühne in der tragikomischen Rolle eines Fiedlers mitwirken, die ihn im Hinblick auf sein komödiantenhaftes Wesen vielleicht nur zu häufig vor die Lampen des Proscениums führte.

Als siebzehnjähriger Jüngling verließ er seine Vaterstadt, um in die Dienste König Carl's IV. von Spanien zu treten, an dessen Hofe er bis 1806 in der Eigenschaft eines Sologeigers wirkte. Dann wandte er sich wieder nach seiner Geburtsstadt. Hier fand er es nöthig, sich auf die ihm eigene Weise ins Gedächtnis seiner Landsleute zurückzurufen. Kaum war seine Ankunft in Paris erfolgt, als er auch schon in Journalartikeln befragt wurde, ob er noch immer, wie vordem, seinem Namensvetter gleiche, d. h. auf seinem Instrument wie ein Rasender wüthe, statt sich mit den Tönen desselben ins Ohr und Herz der Zuhörer zu schleichen. Boucher beantwortete diese Frage in einer langen Replik, um zu versichern, wie er zeigen wolle, daß er nicht allein der Alexander, sondern auch der Sokrates der Geiger sei. Von Stund an ward Boucher, wo er sich blicken ließ, Sokrates genannt. Dennoch verbrämte er, trotz des von ihm geleisteten Versprechens, im nächsten Concerte Note für Note zu spielen, ein Rode'sches Concert dermaßen, daß es selbst diejenigen, die es auswendig wußten, nicht wieder erkannten.[1])

Gegen 1820 verließ Boucher zum zweiten Male seinen Heimathsort. Er besuchte Deutschland, die Niederlande und England, überall mehr Erstaunen und Verwunderung als wahrhaft innerlichen Antheil erregend. Nach abermaligem Aufenthalt in Paris durchreiste er wiederholt Deutschland und hielt sich dann in Polen auf. 1844 nahm er seinen Wohnsitz in Orleans. Man könnte glauben, Boucher habe als 74jähriger Greis dort sein Leben in Ruhe beschließen wollen. Doch er erschien in seinem neunzigsten Jahre (1860) nochmals in Paris, um sich dort, wenn auch nur in Privatkreisen, hören zu lassen. Sein

---

1) Allgem. mus. Ztg. Jahrg. 1819 Nr. 2.

Digitized by Google

Tod erfolgte am 27. December 1861. Von ſeinen Compoſitionen erſchienen zwei Violinconcerte.

An Navoigille wieder anknüpfend, haben wir zunächſt Henri Guérillot, geb. 1749 in Bordeaux, zu nennen. Er war vom Jahre 1776 ab als geſchätzter Violiniſt am Lyoner Theater thätig. 1778 wandte er ſich nach Paris, und wurde dort 1784 bei der erſten Violine der Oper angeſtellt; weiterhin trat er auch mehrmals als Soliſt im Concert spirituel auf. Bei der Gründung des Conſervatoriums erhielt er eine Profeſſur des Violinſpiels, verlor dieſelbe aber bei der Reform von 1802. Sein Tod erfolgte 1805.

Der Geiger Leblanc, geb. gegen 1750, wirkte bis 1791 als Orcheſterchef bei den pariſer Theatern Comique und Lyrique. Seit dieſer Zeit war er als Bühnencomponiſt beim Théatre d'Emulation thätig. Vom Jahre 1801 ab kam er allmählig in ſo üble Verhältniſſe, daß er ſich genöthigt ſah, bei der zweiten Violine an dem untergeordneten Theater »sans prétention« eine Stelle anzunehmen. Weiterhin mußte er ſeine Exiſtenz ſogar als Notenſchreiber friſten. Er ſtarb endlich in den traurigſten Verhältniſſen. Cartier theilt von ihm eine vierſätzige Violinſonate, betitelt „la chasse“ mit, die, in der üblichen Form gehalten, ſich zwar nicht durch Gehalt auszeichnet, doch gewandtes Geſtaltungsvermögen und Lebendigkeit des Geiſtes verräth. Die Mehrzahl ſeiner Compoſitionen gehört übrigens der Bühne an.

Ein ausgezeichneter Violiniſt war Iſidore Berthaume, der ſich bereits als neunjähriger Knabe mit ungewöhnlichem Erfolg im Concert spirituel hören ließ. An demſelben fand er auch ſpäter (1783—1788) ſeinen Wirkungskreis als Concertmeiſter. Außerdem war er bei der Opera comique angeſtellt. Sein Spiel zeichnete ſich nicht eben durch ſtylvolle Größe, wohl aber durch höchſt ſaubere Durchbildung und reine Intonation aus. Berthaume beſchloß ſein Leben nicht in Frankreich, ſondern emigrirte 1791 infolge der Revolution nach Deutſchland. In Eutin fand er 1793 als herzogl. Oldenburg. Concertmeiſter eine Stellung, die er bis 1801 inne hatte. Dann begab er ſich über Copenhagen und Stockholm nach Petersburg. Hier wurde er als erſter Geiger bei der kaiſerl. Privatmuſik

Digitized by Google

engagirt. Den 20. März 1820 ereilte ihn der Tod. Geboren war er 1752 zu Paris.

Als einer seiner besten Schüler wird Jean Jacques Grasset, ehedem Vorspieler bei der italienischen Oper in Paris, bezeichnet. Er soll im Wesentlichen die Eigenschaften seines Lehrers, nämlich eine saubere, sanfte Tonbildung von geringem Volumen und viel Fertigkeit besessen haben. Während der französischen Revolution wurde er unter die Fahnen gestellt. Dieser Umstand führte ihn nach Italien. Die musikalischen Eindrücke dieses Landes verwerthete er für seine Kunst. Aus dem Militärdienste entlassen, kehrte er nach Paris und zu seiner früheren Thätigkeit zurück. Bei der Bewerbung um die durch Gaviniés' Tod (1800) erledigte Violinprofessur erhielt er den Vorzug vor mehreren trefflichen Künstlern, unter denen Guénin, Gervais und Guérillot die namhaftesten waren. An der italienischen Oper wurde er Bruni's Nachfolger als Concertmeister; diese Stellung verwaltete er 25 Jahre lang. Um den Anstrengungen des Dienstes zu entgehen, trat er 1829 von seiner amtlichen Thätigkeit zurück. An Violincompositionen veröffentlichte er 3 Concerte und 5 Hefte Violinduette. Er wurde gegen 1769 in Paris geboren.

Ein anderer durch die Revolution aus seinem Vaterlande vertriebener Künstler war der treffliche Violinist Lacroix, geb. 1756 in Remberville. Er erhielt seine erste musikalische Ausbildung von dem Capellmeister Lorenziti [1]) an der Kathedrale zu Nancy. Von 1780—1792 lebte er in Paris; dann wandte er sich nach Bremen und 1800 nach Lübeck, wohin ihn eine Berufung als Musikdirektor zog. In letzterer Stadt starb er Ende 1812. Sein Spiel war von angenehmem, und nach französischer Weise lebhaft bewegtem Charakter. Als Componist widmete er sich vorzugsweise der Kammermusik.

1) Antonio Lorenziti, der Sohn eines Musikers in Diensten des Prinzen von Oranien, wurde gegen 1740 im Haag geboren, und war ein Schüler Locatelli's. 1767 erhielt er die Capellmeisterstelle in Nancy. Er verfaßte mehrere Violincompositionen. Sein Bruder und Schüler, mit Vornamen Bernardo, geb. in Kirchheim (Württemberg) gegen 1764, war 1787 Mitglied des pariser Opernorchesters als zweiter Geiger. Außer einer beträchtlichen Anzahl von Compositionen schrieb er eine Violinschule: „Principes ou nouvelle Méthode pour apprendre facilement a jouer du Violin (Paris, Nadermann)."

Digitized by Google

Unter anderem schrieb er einige Hefte Violinduetten, welche ehedem bei den Liebhabern dieses Genre gute Aufnahme fanden.

Der am 23. April 1758 zu Lauterburg geborene Elsässer Mathieu Frédéric Blasius, jedenfalls von deutscher Abkunft, zeichnete sich ebenso sehr durch sein Violinspiel, wie durch die geschickte Handhabung verschiedener Blasinstrumente, namentlich der Clarinette, Flöte und des Fagott aus, für deren Cultivirung er auch im Hinblick auf seine productive Thätigkeit nicht ohne Verdienst war. An Violincompositionen hat er 3 Concerte, 4 Sonatenwerke mit Baß, und 12 Hefte Duetten gesetzt. Auch eine Anzahl von Streichquartetten schrieb er. Der Schauplatz seiner künstlerischen Thätigkeit war Paris. Gerber führt ihn als ersten Violinisten und Orchesterchef der Comédie italienne an. Bei Gründung des Conservatoriums wurde er zum Lehrer an demselben ernannt. Im Jahre 1829 endete er sein Leben.

Als Lehrer Spohr's verzeichnen wir Louis Charles Maucourt's Namen mit besonderem Interesse. Er war der Sohn eines Musikers und wurde gegen 1760 in Paris geboren. Anfangs leitete der Vater seine musikalischen Studien, dann genoß er den Unterricht eines gewissen Harranc. Nachdem er 1778 im Concert spirituel als Solospieler debütirt hatte, unternahm er eine Reise ins Ausland. Auf derselben fand er 1784 in der braunschweiger Hofcapelle Anstellung als Concertmeister. Späterhin trat er in die Dienste des Königs Jerôme von Westphalen. Ein Armleiden nöthigte ihn 1813, sich jeder künstlerischen Thätigkeit zu enthalten, und sich ins Privatleben zurückzuziehen. Über seine weiteren Schicksale ist man nicht unterrichtet.

Endlich haben wir hier noch als einen geschickten Geiger Louis Luc Loiseau de Persuis zu erwähnen, der am 21. Mai 1769 in Metz geboren wurde und am 20. December 1819 in Paris starb. Seine Laufbahn begann er 1790 als erster Violinist am Théatre Monsieur. Später war er in gleicher Eigenschaft im Orchester der großen Oper. An diesem Institute bekleidete er seit 1814 das Amt eines Generalinspectors der Musik und seit 1817 dasjenige eines Direktors. Seine Leitung der Kunstanstalt soll eine vorzügliche gewesen sein, und Fétis versichert, daß dieselbe sich nie in einem blühen-

Digitized by Google

deren Zustand befunden habe, als unter ihm. Diese Behauptung läßt sich schwer mit der Angabe vereinbaren, daß Viotti 1819 die Leitung der großen Oper zu Paris in einem dem Verfalle nahen Zustande übernahm. [1]) Als Componist war Persuis hauptsächlich für die Bühne thätig.

Wir haben die Entwickelung des französischen Violinspieles verstehend bis zu dem Zeitpunkte begleitet, welcher eine wichtige Wandelung desselben bezeichnet. Dieselbe wurde durch Viotti's Auftreten in Paris (1782) bewirkt. Während seines mehrjährigen dortigen Aufenthaltes bildete er einige vorzügliche Geiger, unter denen Pierre Rode, eine in Frankreich vielleicht unübertroffene Erscheinung seiner Sphäre, obenan steht. Viotti gab dem französischen Violinspiel einen ungemeinen Aufschwung und erhob dasselbe zu seiner eigentlichen Blüthe. Wie tief und durchgreifend die Wirkung war, welche er auf die emporstrebenden Talente der jüngeren Generation hatte, ergiebt sich daraus, daß neben seinen Zöglingen auch andere, ihm ferner stehende Kunstjünger durch sein Beispiel nachhaltig beeinflußt wurden. Vor allen sind unter diesen Kreutzer und Baillot hervorzuheben, zwei Künstler, welche mit Rode vereint das glänzende Dreigestirn des Violinspiels für Frankreich bilden. Ihre Entwickelung vollzog sich unter dem Toben der Revolution, und wie durch diese ein neues Frankreich geschaffen wurde, so gaben die genannten Meister dem französischen Violinspiel eine neue Richtung, an deren Resultaten auch das übrige Europa, insbesondere aber Deutschland bis zu einem gewissen Grade Theil nahmen.

Außer Rode sind unter den Franzosen als Viotti's unmittelbare Schüler Alday, der in den vorhergehenden Blättern schon häufig genannte Cartier, Durand, Labarre und Libon zu bezeichnen.

Alday le jeune entstammt einer musikalisch begabten Familie. Besonders zeichneten sich zwei Brüder derselben durch ihr Talent für die Violine aus. Der ältere trieb die Kunst indeß nur als Liebhaber.

---

1) Vergl. S. 166.

Digitized by Google

Er war Musikalienhändler in Lyon, beschäftigte sich aber doch so ernsthaft mit der Geige, daß er eine Schule für dieselbe unter dem Titel: „Méthode de Violon, contenant les principes détaillés de cet instrument, dans lesquels sont intercallés 16 Trios p. 3 Violons, 6 Duos progressifs, 6 Etudes et des exercices pour apprendre à moduler", verfaßte, die in mehreren Ausgaben erschien. Der jüngere Alday, geb. 1764, war Musiker von Fach. Nachdem er der Lehre Viotti's entwachsen und 1791 im Concert spirituel aufgetreten war, wandte er sich nach England. Seit 1806 wirkte er dort als Musikdirektor. Seine ehedem beliebten Violincompositionen sind völlig der Vergessenheit anheimgefallen.

Jean Baptist Cartier, der Sohn eines Tanzmeisters in Avignon, wurde dort am 28. Mai 1765 geboren. 1783 kam er, durch den Abbé Walrauf für den musikalischen Beruf vorbereitet, nach Paris und genoß hier längere Zeit Viotti's Unterricht. Er brachte es zu bedeutender Meisterschaft und war nicht nur ein in den pariser Musikkreisen, sondern auch bei Hofe als Accompagnateur der Königin Marie Antoinette beliebter Violinist. Dieser Künstler machte sich um das französische Violinspiel insofern verdient, als er in jeder Weise bemüht war, die Traditionen der älteren italienischen Schule seinem Vaterlande zugänglich zu machen; dies insbesondere durch Veranstaltung französischer Ausgaben der Corelli'schen und Tartini'schen Werke, welche, wie wir sahen, keineswegs schon Gemeingut seiner Landsleute waren, sondern bisher nur theilweise Eingang in Frankreich gefunden hatten. Sein bereits öfters citirtes Sammelwerk, welches einen ähnlichen Zweck, nur mit dem Unterschiede verfolgte, neben der italienischen auch die deutsche und französische Geigenliteratur des vorigen Jahrhunderts zu berücksichtigen, erschien 1798 in Paris unter dem Titel: „l'Art du Violon, ou Collection choisie dans les sonates des trois écoles italienne, française et allemande". Eine zweite Ausgabe davon erfolgte 1801. Dieser umfangreiche Musikband darf gewissermaßen als eine gedrängte, in Noten geschriebene Geschichte des Violinspiels im 18. Jahrhundert betrachtet werden, da sein Inhalt einen allgemeinen Überblick über die Geigenliteratur und die Mehrzahl ihrer Repräsentanten während des bezeichneten Zeitabschnittes

Digitized by Google

gewährt. Es scheint, daß in diesem Werke ein theilweises Ergebnis der Studien vorliegt, welche Cartier nach Angabe Fétis' für eine unvollendet gebliebene Geschichte der Violine gemacht hatte.

Cartier's amtliche Laufbahn als Violinspieler begann 1791. Seit diesem Jahre war er Stellvertreter des ersten Geigers bei der Oper. 1804 wurde er durch Paësiello zur Privatcapelle Napoleon's herangezogen. Nach der Restauration ward ihm die Mitgliedschaft der k. Capelle zu Theil, welcher er bis zur Julirevolution angehörte. Er starb 1841 in Paris. Unter seinen veröffentlichten Violincompositionen sollen (nach Fétis) die Sonaten op. 7 (Paris 1797) im Styl Lolly's verfaßt sein, ein Umstand, der, falls er sich bestätigte, nicht zu ihren Gunsten sprechen würde.

Der in Warschau gegen 1770 geborene Franzose Auguste Fréderic Durand, mit Beziehung auf seine Heimath von den Zeitgenossen auch Duranowski genannt, war eine jener Künstlernaturen, die trotz außerordentlicher Begabung und Leistungsfähigkeit theils durch eigene Schuld, theils unverdient, ihr Lebelang mit den Schattenseiten des Daseins zu kämpfen haben. Fétis berichtet, Paganini habe gegen ihn bei einer Unterredung geäußert, daß ihm durch diesen Künstler die Geheimnisse alles dessen offenbart worden seien, was man auf der Violine leisten könne, und daß er diesen Anregungen viel verdanke. Wenn sich heute freilich um so weniger die Tragweite dieses Geständnisses bestimmen läßt, als Paganini über den Eindruck eines Jugenderlebnisses berichtete, so geht aus ihm doch mit Sicherheit hervor, daß Durand eine ganz ungewöhnliche Erscheinung gewesen sein muß. Ohne Zweifel gehörte er der exclusiven Virtuosenrichtung an. Fétis ist übrigens der Meinung, daß ihm nie die Erfolge der Öffentlichkeit zu Theil geworden seien, welche er verdient habe.

Das Leben Durand's war vielbewegt und unstät. Als Jüngling fand er Gelegenheit, durch einen bemittelten Polen, der sich für sein Talent interessirte, 1787 nach Paris zu gelangen. Unter Anleitung seines Vaters, eines Musikers von Fach in Diensten des Königs von Polen, hatte er bereits gute Vorbildung genossen. In Paris wurde Viotti, der die treffliche Anlage des jungen Mannes

Digitized by Google

sogleich erkannte, sein Lehrer. Nachdem er seine Studien beendet hatte, bereiste er von 1794—95 Deutschland und Italien als Concertgeber. Durand erregte überall Sensation, wo er sich hören ließ, doch mitten in seiner Thätigkeit legte er die Violine aus der Hand, trat in die französische Armee und wurde Adjutant eines Generals. Ein gravirender Vorfall, bei dem er stark compromittirt war, zog ihm zu Mailand schwere Kerkerhaft zu, von der ihn nur die Fürsprache des Generals Menou zu befreien vermochte. Doch war die Bedingung der Verabschiedung Durand's von seiner bisherigen Stellung, so wie die Exilirung nach dem Auslande daran geknüpft. Von da ab führte der zum zweiten Male aus seiner Carrière Gerissene ein unruhiges Wanderleben als Virtuos. Nicht selten befand er sich während dieser Periode in höchst bedrängten Verhältnissen. Zeitweilig war er nicht einmal im Besitz einer Violine, die er sich erst allemal auf gut Glück zu seinen Concertvorträgen borgen mußte. Endlich nöthigte ihn das Bedürfnis nach Ruhe, 1814 die Stelle eines Violinisten am Straßburger Theater anzunehmen. Hier war er bis 1834. Seitdem aber fehlen alle weiteren Nachrichten über ihn.

Von seinen Compositionen nennt Fétis 9 Werke, die indeß als völlig werthlos bezeichnet werden.

An Bedeutung gegen die vorgenannten Schüler Viotti's zurückstehend, erscheint Louis Julien Castels de Labarre, der, am 24. März 1771 geboren, einer vornehmen Familie der Picardie entstammte. Er wandte sich 1790, nachdem er unter Anleitung des italienischen Meisters studirt hatte, nach Neapel und trat als Zögling ins dortige Conservatorium de la Pietà. Hier vervollständigte er seine musikalische Bildung namentlich in theoretischer Hinsicht. Bei seiner 1793 erfolgten Rückkehr aus dem Süden ließ er sich in Paris nieder, trieb unter Méhul Compositionsstudien und war als Geiger 2 Jahre bei dem Théatre de Molière, dann aber im Orchester der großen Oper thätig. Er hat einiges für Violine geschrieben und veröffentlicht.

Ein Künstler, dessen glänzende Anlagen Hoffnungen erregten, die sich später nicht ganz erfüllten, war der Violinist Philippe

Digitized by Google

Libon, von französischen Eltern in Cadix am 17. August 1775 geboren. Er galt als ein würdiger Vertreter der Viotti'schen Schule, doch soll seinem Spiel geistige Belebung und Inspiration gemangelt haben. Libon wurde der Zögling Viotti's während dessen Aufenthaltes in London. Sein Lehrmeister hatte große Zuneigung für ihn, und zeichnete ihn insbesondere dadurch aus, daß er gelegentlich mit ihm in öffentlichen Productionen Doppelconcerte (so im Haymarket-Theater) spielte. 1796 besuchte Libon seine Heimath. Bei dieser Gelegenheit fand er in Lissabon am Hofe eine Stellung als Soloviolinist. Zwei Jahre später vertauschte er dieselbe mit einem Engagement bei der Privatmusik des Königs von Spanien. Im Jahre 1800 endlich begab er sich nach Paris. Hier lebte er dem künstlerischen Beruf bis zu seinem Tode, welcher den 5. Februar 1838 erfolgte. Im Druck erschienen von ihm 7 Violinconcerte, verschiedene Airs variés, Trios für 2 Violinen und Baß, Duos für 2 Violinen und 30 Capricen.

Viotti's ohne Vergleich hervorragendster Schüler, Pierre Rode wurde am 26. Febr. 1774 in Bordeaux, mithin in jener Stadt geboren, die Frankreich vorher schon mit mehreren Geigentalenten beschenkt hatte. Er war vom achten bis zum vierzehnten Lebensjahre der Schüler André Joseph Fauvel's (l'aîné), eines geschätzten, gleichfalls zu Bordeaux (1756) geborenen Violinisten, der 1794 nach Paris übersiedelte und dort bis 1814 als Bratschist bei der Oper wirkte. Im Jahre 1788 kam Rode, um seine weitere künstlerische Ausbildung zu fördern, nach Paris. Durch den berühmten Hornisten Punto, welcher ihn hörte, wurde sein Verhältnis zu Viotti vermittelt. Schon nach zwei Jahren (1790) hatte der Unterricht dieses Meisters ihn so weit entwickelt, daß er im Théatre Monsieur mit einem Concert (dem 13ten) desselben erfolgreich zu debütiren vermochte. Zugleich fand er einen Wirkungskreis als Vorspieler bei der zweiten Violine am Théatre Feydeau, in dem er auch wiederholt als Solospieler auftrat. So kam das Jahr 1794 heran, welches Rode auf einer Kunstreise durch Holland nach Berlin und Hamburg führte. In letzterer Stadt ging er mit der Absicht zur See, sich nach Bordeaux zu begeben; allein ein Sturm warf das Schiff, auf wel-

Digitized by Google

chem er sich befand, an die englische Küste. Wider seinen Willen gelangte er dadurch nach London. Alle Anstrengungen, hier ein Terrain für Ausbeutung seines Talents zu gewinnen, mißlangen, und um keine Zeit zu verlieren, wandte er sich wieder nach Hamburg und von dort nach seiner Heimath. In Paris angelangt, wurde er zum ersten Lehrer des Violinspiels am neu errichteten Conservatorium ernannt. Doch fühlte er sich durch diese Stellung nicht gefesselt, denn bald trat er eine Reise nach Spanien an. Als er 1800 von derselben zurückkehrte, genoß er die Auszeichnung, zum Solospieler bei der Privatmusik Bonaparte's ernannt zu werden. Rode stand um diese Zeit im Zenith seiner Künstlerlaufbahn. Er war in Paris damals hoch angesehen, und namentlich mit seinem schönen allbekannten A moll-Concert (Nr. 7) machte er einen „an's Wunderbare gränzenden Eindruck". Ein Correspondent der Allgem. mus. Ztg. (v. J. 1800 Nr. 41) sagt von ihm in emphatischem Tone, daß er nur mit sich selbst verglichen werden könne. Indeß Paris vermochte den gepriesenen Künstler auch diesmal nicht lange zu fesseln. Der Zug der Zeit, Lorbeeren und Geld einzuernten, trieb ihn wiederum hinaus in die Fremde. Nachdem er in einem ihm zu Ehren im Théatre Louvois veranstalteten Concerte vom pariser Publikum Abschied genommen, begab er sich in Gesellschaft Boieldieu's 1803 auf die Reise nach Petersburg, wohin ihn vielversprechende Aussichten lockten. Auf seinem Wege berührte er die Hauptstädte Norddeutschlands, in denen er sich hören ließ. Ein Bericht in der Allgem. mus. Ztg. über sein Auftreten in Berlin bemerkt von ihm: „Die Kunst seines Spiels rechtfertigte die allgemeinen Erwartungen. Alle, die seinen berühmten Lehrer Viotti gehört haben, behaupten einstimmig, daß er dessen eigene interessante Manier vollkommen besitze, aber noch mehr Milde und feines Gefühl hineinlege". Bei seinem Erscheinen in Leipzig urtheilte man (Allgem. mus. Ztg. Bd. 13. S. 333) folgendermaßen von ihm: „Wir wiederholen hier nur, was uns eben an diesem Meister auch diesmal vor allem entzückte und sein Spiel vornehmlich charakterisirt; und das ist der unvergleichliche, in allen erdenkbaren Modificationen schöne und sich gleich bleibende Ton; der durchaus edle, würdige Geschmack, dem er durchgängig treu bleibt und alles aufopfert, was blos

Digitized by Google

imponiren, frappiren, oder wohl gar Spaß machen könnte; und die höchste Vollendung in alle dem, was er zu hören giebt". Mit wenigen Worten charakterisirt Baillot in seiner Violinschule Rode's Spiel, indem er von ihm sagt, es sei voller Reiz, Reinheit und Eleganz gewesen, und habe ganz die liebenswürdigen Eigenschaften seines Geistes und Herzens ausgesprochen.

Die Aufnahme, welche Rode in Petersburg fand, entsprach durchaus seinen hochgespannten Erwartungen. Er genoß glänzende Erfolge, die durch seine Ernennung zum ersten Violinisten der kaiserl. Capelle mit einer Gage von 5000 Silberrubeln vervollständigt wurden. Allein was Rode an Glücksgütern und äußeren Ehren einerseits gewann, verlor er andererseits an seinem Künstlerthum. Das aufreibende Leben und Treiben der russischen Residenz im Verein mit den ungünstigen klimatischen Verhältnissen des rauhen Nordens, zehrten so stark an dem Marke seines Lebens, daß er ein anderer war, als er nach fünfjährigem Aufenthalt in Rußland gegen Ende 1808 die Heimath wieder betrat. Nicht mehr vermochte er die gewohnte zündende Wirkung auszuüben, denn er hatte die Frische und Unmittelbarkeit seiner Leistungen eingebüßt. Zudem hatten sich während seiner Abwesenheit andere junge Talente in der Gunst des Publikums festgesetzt. Unverhohlen wird dies in einem pariser Bericht vom Jahre 1809 (Allgem. mus. Ztg. Bd. 11, S. 601) ausgesprochen: „Rode wollte nach seiner Zurückkunft aus Rußland seine Mitbürger dafür entschädigen, daß er ihnen so lange den Genuß seines herrlichen Talentes entzogen hatte. In der Wahl des Concertes, das er spielte, war er nicht eben glücklich gewesen. Er hatte es in St. Petersburg geschrieben; und es schien, als wäre die Kälte Rußlands nicht ohne Einfluß auf diese Composition geblieben . . . Rode erregte wenig Enthusiasmus. Sein Talent, obgleich in der Ausbildung wahrhaft vollendet, läßt doch, von Seiten des Feuers und innern Lebens, viel zu wünschen übrig. Was Rode'n noch mehr Schaden that, war, daß man Lafont kurz vorher gehört hatte. Er ist jetzt hier der beliebteste aller Violinisten".

Rode's kühle Wiederaufnahme in Paris verletzte ihn so tief, daß er von einem weiteren öffentlichen Auftreten daselbst absah, ein Verhal-

Digitized by Google

ten, welches nach dem Vorgange Viotti's nicht mehr neu war. Nur in engerem Freundeskreise ließ er sich noch hören. Allein er schloß darum noch nicht mit seiner Wirksamkeit als Concertist überhaupt ab, obwohl es sich immer mehr herausstellte, daß seine Kraft im Abnehmen begriffen war. Während der Jahre 1811—13 bereiste er Bayern, die Schweiz und ganz Österreich. Spohr, der ihn (1813) in Wien [1]) hörte, berichtet darüber: „Ich erwartete in fast fieberhafter Aufregung den Beginn von Rode's Spiel, welches mir vor 10 Jahren als höchstes Vorbild gegolten hatte. Doch schon nach dem ersten Solo schien es mir, als sei er in dieser Zeit zurückgeschritten. Ich fand jetzt sein Spiel kalt und manirirt, vermißte die frühere Kühnheit in Besiegung großer Schwierigkeiten und fühlte mich besonders unbefriedigt vom Vortrage des Cantabile. Bei dem Vortrage der E dur-Variationen, die ich schon vor 10 Jahren von Rode gehört hatte, überzeugte ich mich vollends, daß dieser an technischer Sicherheit viel eingebüßt habe; denn nicht nur hatte er sich mehrere der schwierigsten Stellen vereinfacht, er trug auch diese erleichterten Passagen noch zaghaft und unsicher vor".

Rode, von Spohr in öffentlichen Concerten verdunkelt [2]), mochte selbst deutlich genug empfinden, daß sein Stern im Sinken sei. Er zog sich von der Öffentlichkeit zurück, ließ sich in Berlin nieder und verheirathete sich. Später begab er sich nach seiner Vaterstadt. Und noch einmal wandelte es ihn nach langen Jahren an, trotz seines Gelübdes wieder in Paris öffentlich aufzutreten. 1828 führte er es wirklich aus. Doch war dies der Keim seines Todes. Denn obwohl mit aller Rücksicht vom Publikum aufgenommen, machte er die trübe Erfahrung, daß er weder diesem noch sich selbst genügte. Er hatte alles Selbstvertrauen verloren. Seine ehedem so schöne Intonation, seine Bogenführung und Unfehlbarkeit der Hand, — Alles war unsicher geworden, und er mußte erleben, daß man ihn mit Schonung und Nachsicht behandelte. Die niederschlagende Wirkung hiervon ergriff

1) Fétis berichtet, daß Beethoven seine Violinromanze (welche, wird nicht gesagt) Rode'n dedicirt habe, bleibt aber den Beweis für diese wohl völlig grundlose Behauptung schuldig.

2) Vgl. Allgem. mus. Ztg. vom Jahre 1815, Nr. 13.

Digitized by Google

ihn so sehr, daß er in ein Siechthum verfiel, dem er infolge eines Schlagflusses am 25. November 1830 erlag.

Ausschließlich von ihm gebildete Schüler hinterließ er nicht. Doch giebt es einige Violinspieler, die eine Zeitlang seiner Unterweisung theilhaftig wurden. Unter diesen sind hervorzuheben Josef Böhm (in Wien) und Eduard Rietz (in Berlin).[1])

Die gediegene, echt künstlerische Richtung, welcher Rode sein Lebelang als Violinist huldigte, manifestirt sich ganz unzweideutig in seinen Compositionen, zumal in den Concerten. Unter diesen ragt das schon erwähnte A moll-Concert durch edle Sinnigkeit und höchst reizvolle melodische und figurative Führung der Principalstimme besonders hervor. Ebenbürtig sind demselben die anmuthigen G dur-Variationen, die, einst mit Vorliebe von der Catalani gesungen, ein vielbeliebtes Concertstück waren. Seine übrigen Violinwerke athmen zwar im Allgemeinen denselben Geist, wie die beiden genannten, doch stehen sie nicht ganz auf derselben Höhe. Ohne Ausnahme bieten sie aber gleich den Viotti'schen Concerten ein werthvolles, für breite Tonbildung und ausgeprägtes Passagenspiel ungemein ergiebiges Studienmaterial, das von keinem Geiger, er gehöre nun einer Richtung an, welcher er wolle, entbehrt werden kann.

Rode gestaltete seine Werke im engen Anschluß an Viotti. Er geht zwar in technischer Beziehung mitunter weiter als dieser, offenbart auch manchen, wir möchten sagen, moderneren und eigenthümlicheren, in seiner Nationalität beruhenden Zug, doch läßt sich das Vorbild, nach dem er schuf, nirgend verkennen. Daher bei ihm, wie bei jenem, die vorwiegend gesangliche Behandlung der Geige, und daneben eine schlanke, ungekünstelte und wirksame, aus der Natur des Instrumentes hervorgehende Passagenbildung. Nur in specifisch musikalischer Hinsicht steht Rode gegen seinen Meister merklich zurück. Dieser besaß einen glücklichen künstlerischen Instinct für die Gesammtgestaltung seiner Compositionen, welche höheren Anforderungen entspricht, als die Rode'sche. Und wenn er auch hier und da die Mitwir-

1 Über dieselben s. d. Abschnitt des deutschen Violinspiels im 19. Jahrhundert.

Digitized by Google

kung befreundeter Berufsgenoſſen bei ſeinen Arbeiten in Anſpruch genommen haben mag, ſo dürfte dieſelbe doch kaum die Grenzen eines collegialiſchen Rathes überſchritten haben. Rode dagegen, der den Entwurf der Orcheſterpartie zu ſeinen Concerten bewährteren Händen überlaſſen mußte, — namentlich wird hier Boccherini genannt, — behandelt den Unterbau der Soloſtimme mehr als Nebenſächliches, aufs Nothwendige ſich beſchränkendes Beiwerk. Das Intereſſe wird dadurch freilich auf die Principalſtimme hingelenkt, doch in ſo einſeitiger Weiſe, daß darunter die künſtleriſche Geſammtwirkung leidet.

Außer 10 Violinconcerten veröffentlichte Rode Streichquartette, Variationen, Duetten, einige kleinere Violinpiecen und endlich 24 Capricen in allen Tonarten, die zu den vorzüglichſten Etüdenwerken der geſammten Violinliteratur gehören, und nur in gewiſſen techniſchen Beziehungen von der gleichartigen Arbeit Rudolph Kreutzer's übertroffen werden.

Dieſer zweite, auf einem Niveau mit Rode ſtehende Violiniſt der franzöſiſchen Republik, welcher ſich ebenſowenig wie Baillot dem Einfluſſe Viotti's zu entziehen vermochte, ging urſprünglich aus der deutſchen Schule hervor. Dieſelbe war ſchon vorher in einem nennenswerthen Falle, nämlich durch Pierre Noël Gervais nach Frankreich gedrungen, der ſeine Studien unter Ignaz Frenzl machte. Gervais, geb. 1746 zu Mannheim, war der Sohn eines franzöſiſchen Muſikers in der dortigen kurfürſtl. Capelle und ließ ſich, nachdem er ſeine Ausbildung empfangen, in dem Heimathlande ſeines Vaters nieder. 1784 debütirte er im Concert spirituel, und einige Jahre ſpäter (1791) wurde ihm die Führung der Violine am Theater in Bordeaux übertragen. Sein Wunſch, 1801 an Gaviniés' Stelle[1] als Lehrer beim pariſer Conſervatoire zu treten, verwirklichte ſich nicht, und ſo blieb er bis zu ſeinem Tode (gegen 1805) in der bisherigen Stellung. Fétis, der ihn ſelbſt hörte, erkennt ihm ein ſehr ſauber und correct gehaltenes, doch farbloſes Spiel zu. Im Druck erſchienen 3 Violinconcerte von ihm.

---

1) Vergl. S. 323.

Digitized by Google

Rudolph Kreutzer, seinem Familiennamen zufolge offenbar von deutscher Abkunft, ging gleichfalls aus der Mannheimer Schule hervor; er war ein Zögling Anton Stamitz', der sich in Paris niedergelassen hatte.[1] Zu Versailles am 16. November 1766 geboren[2], wurde er für diesen Unterricht durch seinen bei der königl. Musik angestellten Vater frühzeitig vorbereitet. Bereits im 12. Lebensjahre konnte er öffentlich als Violinspieler auftreten. Zugleich entwickelte sich sein Compositionstalent in spontaner Weise. Ohne in die Geheimnisse der Tonsetzkunst eingeweiht zu sein, componirte er Violinstücke, die so genießbar waren, daß er mit einem derselben schon im folgenden Jahre vor das Publikum des Concert spirituel treten konnte. Durch die Königin Maria Antoinette, welche ihm wohlwollte, erhielt er 1772 die Stelle seines inzwischen verstorbenen Vaters. Kreutzer's Existenz war nun gesichert, aber er ließ sich dadurch nicht abhalten, vorwärts zu streben. Mestrino's, namentlich aber Viotti's Künstlerthum leuchtete ihm hierbei als Muster vor. Kaum den Jünglingsjahren entwachsen, gehörte er zu den vorzüglichsten Geigern Frankreichs. Dem entsprechend stieg er schnell zu verschiedenen, für das pariser Musikleben bedeutsamen Stellungen empor. 1790 wurde er als erster Violinist am italienischen Theater angestellt, und bei Eröffnung des Conservatoriums erhielt er zunächst die zweite Violinprofessur, trat aber bei Rode's Abreise nach Rußland an dessen Stelle als erster Lehrer und übernahm zugleich das Amt des Soloviolinisten bei der Oper. 1802 wurde er Mitglied und 1806 Solist bei der Privatmusik Bonaparte's. Nach der Restauration avancirte er (1815) zum königl. Capellmeister. Im folgenden Jahre versah er den Dienst des zweiten Orchesterchefs bei der Oper, deren Concertmeister er 1817 wurde. Endlich vertraute man ihm 1824 noch die gesammte musikalische Oberleitung dieses Kunstinsti-

---

1) Vergl. S. 238.

2) Bei Gerber heißt es, daß Kreutzer 1767 in Deutschland geboren sei. Es darf indessen angenommen werden, daß obige von Fétis herrührende Angabe die richtige ist. Auch Gerber's Mittheilung, daß Kreutzer ein unmittelbarer Schüler Viotti's war, ist ungenau.

Digitized by Google

tuts an, welche er jedoch nur bis 1826 führte, da er dann penſionirt wurde.

Trotz ſeiner umfangreichen amtlichen Thätigkeit war Kreutzer nicht nur ſehr fleißig als Tonſetzer, ſondern fand auch Zeit zu Kunſtreiſen. 1796 und 1801 war er in Italien, und 1798 durchreiſte er Deutſchland. In Wien machte er Beethoven's Bekanntſchaft, der ihm ſeine Sonate (op. 47) dedicirte, welche urſprünglich für den engliſchen Violinſpieler Bridgetower componirt war.

Über die Leiſtungen dieſes Künſtlers als Violinſpieler, von denen Baillot in ſeiner Schule bemerkt, daß aus ihnen die Kühnheit und Wärme, die Freimüthigkeit und feurige Imagination ſeines Charakters hervorgeleuchtet habe, findet ſich bei Gerber folgende Mittheilung: „Die Manier des Viotti iſt auch ganz die ſeinige. Eben der ſtarke Ton und eben der lange Bogenſtrich charakteriſiren auch ſein Allegro; wobey er die ſchwierigſten Paſſagen deutlich und außerordentlich rein vorträgt. Im Adagio zeigt er ſich wo möglich noch mehr als Meiſter ſeines Inſtrumentes".

Fétis berichtet nach eigener Wahrnehmung: „Er hatte nicht die Eleganz, den Reiz und den Schliff Rode's, noch die bewundernswerthe Mannichfaltigkeit und das tiefe Gefühl des letzteren; denn in Betreff ſeines Talents als Inſtrumentiſt ſchuldet Kreutzer alles ſeinem Inſtinct und nichts der Schule (?). Dieſer Inſtinct, reich und voller Verve, gab ſeinen Leiſtungen eine Originalität des Ausdrucks (sentiment) und jenes Vermögen, welches ſtets Emotionen im Publikum hervorruft, und worin ihn Niemand übertroffen hat. Er beſaß einen mächtigen Ton, eine reine Intonation, und ſeine Art zu phraſiren hatte ein hinreißendes Feuer. Der einzige Vorwurf, den man ihm mit Recht gemacht hat, iſt der, daß ihm die Mannichfaltigkeit der Bogenführung fehlte, und daß er beinahe alles mit glattem Strich ſpielte, anſtatt ſich des Detachés zu bedienen". Einigermaßen in Widerſpruch mit dieſem Urtheil ſteht eine Notiz der Allgem. muſ. Ztg. (vom Jahre 1800, Nr. 41) über das gemeinſame öffentliche Auftreten Kreutzer's und Rode's in Paris, welche alſo lautet: „Herr Kreutzer trat muthig mit Rode in den Kampfplatz, und beide Künſtler gaben den Liebhabern den intereſſanteſten Kampf zu bemerken — beſonders in einer Sym-

Digitized by Google

phonie mit zwei concertirenden Violinen, die Kreutzer für dieſe bedeutende Ausforderung geſetzt hatte. Man konnte dabei genau bemerken, daß Kreutzer's Talent mehr die Frucht eines langen Studiums und einer unermüdlichen Anſtrengung iſt; Rode's Kunſt ſcheint ihm mehr angeboren zu ſein. Er überwindet die größten Schwierigkeiten mit aller Leichtigkeit und Zwangloſigkeit, die der Zwangloſigkeit ſeines immer ſenkrechten Anſtandes (!) gleicht. Kurz, unter allen Virtuoſen auf der Violine, welche ſich dies Jahr in den Concerten von Paris haben hören laſſen, iſt wohl Kreutzer der Einzige, der mit Rode verglichen werden darf".

In ſpäteren Jahren war Kreutzer genöthigt, das Soloſpiel infolge eines Armbruches, den er ſich auf einer Reiſe ins ſüdliche Frankreich zugezogen, gänzlich aufzugeben. Von da an war er neben ſeiner amtlichen Stellung ausſchließlich als Tonſetzer und Lehrer thätig. In erſterer Beziehung leiſtete Kreutzer nach quantitativer Seite das Mögliche, wobei er jedoch mehr als billig auf die Bedürfniſſe des Tagespublikums Rückſicht genommen zu haben ſcheint. Außer 3 concertirenden Symphonien (zwei davon ſind für 2 Violinen, eine für Violine und Violoncello mit Orcheſter), 21 Violinconcerten, 15 Streichquartetten, 15 Trios für zwei Violinen und Violoncello, 7 Duettenwerken, 5 Sonatenwerken für Violine und Baß und einem Etüdenheft für Violine ſchrieb er nicht weniger als 36 Opern, darunter 13 für die große Oper, 9 für das Théatre Favart und 14 für das Théatre Feydeau. Es macht einen niederſchlagenden Eindruck, wenn man ſich vergegenwärtigt, daß von all dieſen Werken für die Nachwelt nichts weiter übrig geblieben iſt, als ein und der andere Concertſatz und die bekannten 40 Violinetüden. Die letztern dürfen im Hinblick auf ihre Vielſeitigkeit ſo wie auf ihre methodiſche, vom ſchärfſten pädagogiſchen Verſtändnis zeugende Abfaſſung als ein Meiſterwerk ohne Gleichen genannt werden. Neben dem unerläßlichen Skalenſtudium ſind ſie als das „tägliche Brod" jedes Violiniſten zu betrachten, der ſeiner Herrſchaft über das Griffbrett ſicher bleiben will.

Auch Kreutzer's Violinconcerte enthalten ungemein viel des Inſtruktiven und Fördernden. Doch ſind ſie nicht ſelten trocken, veraltet und ohne jenen ſinnlich ſchönen Reiz, der weſentlich die Lebenskraft

Digitized by Google

eines Kunstwerks mitbestimmt. Selbst bei den besten Stücken, zu denen beispielsweise das Adagio und Finale des achtzehnten Concerts gehört, ist dies fühlbar. Fétis giebt für diese Erscheinung eine Erklärung, die, genau betrachtet, nicht stichhaltig ist. Er sagt: „Als Kreutzer Mitglied des Conservatoriums geworden, glaubte er die Pflicht zu haben, gelehrt zu werden; er gab sich daher tiefen Studien hin, deren Resultat indessen nur war, daß sie seine Phantasie lähmten". Unzweifelhaft ist aber, daß eine Phantasie, die durch strenge theoretische Studien gelähmt werden kann, diesen Namen nicht verdient. Ein wahres productives Talent kann durch das Studium nur geläutert und befruchtet, nicht aber erdrückt werden. Kreutzer war ein Vielschreiber, wie es deren, auf theoretische Kenntnisse oder auf Routine gestützt, so manche gab und auch heute noch giebt. Übrigens läßt sich eine sorglose Leichtlebigkeit, die es mit gewissen Dingen nicht gar zu ernst nimmt und auch auf Kreutzer's Arbeiten eingewirkt haben mag, bei demselben nicht verkennen. Spohr giebt dafür einen sprechenden Beleg [1]), indem er erzählt, daß Kreutzer inmitten eines von ihm in Straßburg gegebenen sehr besuchten Concerts sich die Einnahme habe auszahlen lassen, um diese sogleich in der Pause am Roulette des Foyer bis auf den letzten Sous zu verspielen. Nachdem dies geschehen, sei er zur Ausführung des zweiten Concerttheiles geschritten und habe nachträglich noch das verdient, was er bereits soeben erst vergeudet.

Als Lehrmeister des Violinspiels war Kreutzer, wie sich schon aus seinen Etüden entnehmen läßt, besonders glücklich. Er verstand es, das Vertrauen für sich und den Enthusiasmus für die Sache bei seinen Schülern zu erwecken. Wir werden dieselben in dem nächsten Abschnitt über das französische Violinspiel kennen lernen.

Kreutzer's Lebensabend war nicht so ungetrübt wie seine Künstlerlaufbahn. Nachdem er in Ruhestand getreten, hegte er den Wunsch, mit seiner Oper „Mathilde" förmlich Abschied vom Publikum zu nehmen. Aber sein Gesuch wurde auf rücksichtslose Art zurückgewiesen. Eine Folge dieser Demüthigung waren wiederholte apoplektische Anfälle, die des Künstlers Gesundheit zerrütteten und sein Ende beschleu-

1 S. dessen Autobiographie.

Digitized by Google

nigten. Man brachte ihn nach der Schweiz, um durch die Einwirkung der Gebirgsluft seinen Organismus wieder zu heben, doch umsonst, — er verschied am 6. Juni 1831 zu Genf.

Der jüngere Kreutzer, mit Vornamen Johann Nicolaus August, Schüler seines Bruders, vermochte, obwohl er ein vorzüglicher Violinist war, nicht zu allgemeinerer Geltung zu kommen, da er an einem Brustübel litt, dem er im Jahre 1832 erlag. Geboren wurde er 1781 zu Versailles. Spohr berichtet über seine Leistungen: „Der junge Kreutzer ließ mich ein neues, sehr brillantes und graziöses Trio seines Bruders hören. Die Weise, wie er es vortrug, vergegenwärtigte mir einigermaßen die Manier des älteren und überzeugte mich, daß es die gediegenste von allen der pariser Geiger sei. Dem jungen Kreutzer fehlt es an physischer Kraft, er ist kränklich und darf oft Monate lang nicht spielen. Sein Ton ist daher etwas matt, im übrigen sein Spiel rein, feurig und voll Ausdruck".

Johann Kreutzer gehörte 1798 dem Orchester des Théatre Favart an. 1802 trat er zum Orchester der großen Oper über, in welchem er bis 1823, dem Jahre seiner Pensionirung, mitwirkte. Am Conservatorium wurde er, nachdem er mehrere Jahre als überzähliger Lehrer unterrichtet hatte, 1825 der Nachfolger seines Bruders. Überdies gehörte er bis 1830 der königl. Capelle an. Einige von ihm veröffentlichte Violincompositionen haben den Weg in weitere Kreise nicht gefunden.

Unter völlig anderen Umständen, wie Rode und Kreutzer, entwickelte sich Baillot, mit Vornamen Pierre Marie François de Sales, welcher lange zwischen Dilettantismus und Kunst schwankte und zur letzteren, obwohl seit früher Jugend mit ihr vertraut, erst überging, als seine obengenannten Genossen bereits eine Zierde des pariser Musiklebens bildeten. Dafür war ihm vom Schicksal wiederum gewährt, noch zu einer Zeit der Mentor des französischen Violinspiels zu sein, als die beiden anderen Hauptvertreter desselben bereits den Schauplatz des irdischen Daseins verlassen hatten.

Baillot spielte als Geigenmeister für Frankreich recht eigentlich die Vermittlerrolle zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert. Auf den Überlieferungen Italiens fußend, suchte er dieselben mit der Neuzeit

Digitized by Google

zu verschmelzen. Im Hinblick hierauf ist seine Erscheinung besonders anziehend und bedeutsam. Er wurde d. 1. October 1771 in Passy geboren. Sein Vater, Advokat beim pariser Parlament, ließ ihm eine sorgfältige Erziehung angedeihen. Auf eigene Hand begann er das Violinspiel. Den ersten Unterricht erhielt er vor dem siebenten Lebensjahre von einem gewissen Florentin, welcher zwar selbst wenig leistete, doch ein eifriger Lehrer war. Nachdem Baillot's Eltern (1780) die Vorstadt Passy mit Paris selbst vertauscht hatten, wurde sein Lehrer Saint-Marie. Diesem schuldete er den Sinn für jene Genauigkeit und Sauberkeit, wodurch er sich als Spieler später auszeichnete. Einen mächtigen Impuls gab ihm für seine Bestrebungen weiterhin Viotti, den er (1782) im Concert spirituel zuerst hörte. Dieser Meister übte eine so tiefe Wirkung auf ihn, daß er ihn fortan als das Ideal betrachtete, dem er nachzustreben habe. Später wiederholte sich dieser Eindruck in nachhaltigerer Weise; es ist daher gewiß, daß Baillot eben so sehr wie Kreutzer von Viotti beeinflußt wurde, obwohl er gleich jenem niemals dessen eigentlicher Schüler war.

Durch eine eigenthümliche Wendung des Geschicks gelangte Baillot 1783 nach der ewigen Stadt, welche ihm neue Anregung gab. Sein Vater, kaum eingebürgert in Paris, wurde in diesem Jahre als königl. Beamter nach Bastia versetzt. Wenige Wochen darauf starb er. Großmüthig nahm sich der durch diesen Unglücksfall bedrängten Familie ein Herr v. Boucheporn, damaliger Intendant Corsica's, an, welcher sich insbesondere die Erziehung des begabten Knaben angelegen sein ließ. Er schickte ihn zunächst in Gesellschaft seiner eigenen Kinder auf 13 Monate nach Rom. Hier wurde das Violinspiel unter Nardini's Schüler Pollani fortgesetzt, der ihm besonders hinsichtlich der Tonbildung und Geschmeidigkeit des Strichs nützlich wurde. Schon war er so weit vorgeschritten, daß er sich in größeren Kreisen hören lassen konnte. Während der nächsten fünf Jahre geriethen indeß die musikalischen Studien Baillot's wieder einigermaßen ins Stocken. Er führte, nachdem er von Rom ins Vaterland zurückgekehrt war, ein ziemlich zerstreuendes Leben, begleitete seinen Gönner Boucheporn als Secretair auf dessen Reisen und war bald in Bayonne,

Digitized by Google

Pau und Auch, bald in den Pyrenäen. Doch vernachläſſigte er nicht ganz das Violinſpiel. Dieſes wurde mit erneuertem Eifer betrieben, als Baillot Anfangs 1791 wieder in Paris anlangte. Er machte Viotti's perſönliche Bekanntſchaft, welcher ihm einen Platz als Geiger am Théatre Feydeau verſchaffte. Hier trat er auch in engere freundſchaftliche Beziehung zu Rode, dem damaligen Führer der zweiten Violine im Orcheſter dieſes Theaters. Doch immer war für Baillot noch nicht der Zeitpunkt ſeiner ausſchließlichen Berufsthätigkeit als Künſtler gekommen. Nach fünfmonatlichem Orcheſterdienſt gab er zwar die Muſik nicht völlig auf, betrieb ſie jedoch demnächſt wiederum nur als Sache der Erholung, indem er eine Stellung im Finanzminiſterium annahm. Unter dieſen Umſtänden floſſen mehrere Jahre hin, deren Gleichförmigkeit nur durch ein äußeres Erlebnis unterbrochen wurde. Baillot erhielt den Befehl, ſich zum Freiwilligendienſt zu ſtellen, welcher ihn für 20 Monate nach Cherbourg führte. Doch wurde trotzdem das Studium der Geige nicht nur fortgeſetzt, ſondern auch mit methodiſchem Sinn gehandhabt. Veranlaſſung hierzu erhielt der junge Mann durch die unverhoffte Bekanntſchaft mit den Violincompoſitionen Corelli's, Tartini's, Geminiani's, Locatelli's, Bach's und Händel's, welche ihm bis dahin in der Hauptſache fremd geblieben waren. Das Studium dieſer Meiſterwerke förderte ihn weſentlich. Er gab ſich nun abermals und für immer der Kunſt hin, und als er bei ſeiner Rückkehr von der Armee ſich in Paris zunächſt mit einem Viotti'ſchen Concert öffentlich hören ließ, fand ſein Talent ſolche Anerkennung, daß ihm nach Eröffnung des Conſervatoriums die Lehrerſtelle an der dritten Klaſſe des Violinſpiels übertragen wurde. An dieſer Anſtalt wirkte er mit kurzen, durch die politiſchen Zwiſchenfälle bewirkten Unterbrechungen bis zu ſeinem Tode, welcher d. 15. Septbr. 1842 erfolgte.

Außer ſeiner Lehrthätigkeit an der pariſer Muſikſchule wurde Baillot 1802 als Führer der zweiten Violine Mitglied der Privatmuſik Bonaparte's und nach deſſen Thronbeſteigung auch der kaiſerl. Capelle. Die Reſtauration erhob ihn (1821) zum erſten Solovioliniſten der königl. Muſikakademie, ein Poſten, welcher 1831 einging. Daneben dirigirte er während der Jahre 1822—24 das Concert

spirituel. Seit 1825 wurde von ihm Kreutzer als erster Violiniſt der königl. Capelle vertreten, in deſſen Stelle er 1827 definitiv einrückte. Nach der Julirevolution, in Folge deren Baillot gleich vielen franzöſiſchen Beamten ſeine Poſition einbüßte, wurde er 1832 durch Paer für die Privatcapelle Louis Philipp's mit dem Vorſpieleramt bei der zweiten Violine — jedenfalls mit Rückſicht auf ſein vorgeſchrittenes Alter — bedacht.

Ein beſonderes Verdienſt für das pariſer Muſikleben erwarb ſich Baillot durch die 1814 erfolgte Begründung öffentlicher Quartettakademien, welche man bis dahin in Frankreich noch nicht beſeſſen hatte. Er vermittelte durch dieſelben die Bekanntſchaft des Publikums mit den Meiſterwerken deutſcher und italieniſcher (Boccherini) Kammermuſik. Wie wenig Anklang ſeine Unternehmung jedoch in den erſten Jahren ihres Beſtehens fand, beweiſt ein Bericht der Wiener Muſikzeitung vom Jahre 1817 (S. 212), welcher meldet: „Quartetten gehen hier gar nicht. Baillot, gegenwärtig der Abgott und einer der vollendetſten Spieler, hält im Winter ein abonirtes für ein Auditorium von 50 Perſonen; das iſt alles, was man in dieſer coloſſalen Stadt in dieſem Zweige der Tonkunſt auffinden kann".

Dem Beiſpiel ſeiner Genoſſen folgend, begab ſich der Künſtler auch, namentlich zwiſchen den Jahren 1805 und 1816, mehrfach als Soloſpieler auf Reiſen, doch mit weniger Glück für äußerlichen Erfolg als andere namhafte Geiger. Fétis verſichert, er habe auf ſeiner zweimaligen Tour durch Europa kein einziges eigenes Concert zu Stande gebracht, und iſt der Meinung, daß hieran die Ungunſt der politiſchen Verhältniſſe Schuld geweſen ſei. 1805 trat er mit dem berühmten Violoncelliſten Lamarre die erſte Reiſe an, die ihn durch Deutſchland und über Moskau nach Wien führte. Die kriegeriſchen Zeiten nöthigten ihn, ſtatt eines Jahres drei unterwegs zu bleiben. Eine Stelle, die man ihm bei ſeiner Anweſenheit in der Kremlſtadt als Concertmeiſter am dortigen Theater offerirte, lehnte er ab. Auch Petersburg beſuchte er, und von hier aus kehrte er 1808 gemeinſchaftlich mit Rode nach der Heimath zurück. 1812 und 1833 reiſte er im ſüdlichen Frankreich, 1815 dagegen in Belgien, Holland und Frankreich.

Digitized by Google

Über seine Spielweise befindet sich ein augenscheinlich unparteiisches Urtheil in der Allgem. mus. Ztg. (Jahrg. 1819, Nr. 17). Der Berichterstatter (Sivers) sagt, daß er nie in seinem Leben „eine vollendetere, keckere und doch bescheidenere Virtuosität auf der Violine gehört habe wie Baillot's Spiel eine solche zeige". Dann fährt er fort: „Ich nahe mich jetzt dem Alter, wo eine kalte Reflexion an die Stelle des überbrausenden Enthusiasmus zu treten pflegt. Aber trotzdem hat die wunderbare Vollendung, die der Künstler bei der Execution seines Concertes an den Tag gelegt, mir ein solches Vergnügen gemacht, daß die bloße Rückerinnerung mich zu einem Lobe begeistern könnte, welches übertrieben scheinen würde. Dies gilt aber nur von den beiden Allegros. Denn mit Schmerz muß ich gestehen, daß der Vortrag des Adagio so ganz und gar in der bloß witzig naiven (?) Gattung ausfiel, daß in mir dadurch ein wahrhaft widerstrebendes Gefühl verursacht wurde. Doch ist mir diese Erscheinung nicht neu: wem dürfte jetzt noch unbekannt sein, daß die französischen Künstler das leidenschaftlich Lyrische nur künstlich nachahmen, während sie das witzig Verständliche künstlerisch schaffen?"

Diese Beurtheilung wird durch Spohr's Bemerkungen über Baillot im Wesentlichen bestätigt[1]. Indem er einen Vergleich mit Lafont anstellt und auf dessen eng begrenzte virtuose Richtung hinweist, die ein geisttödtendes Einerlei der Kunstübung bedinge, sagt er: „Baillot ist im Technischen seines Spiels fast eben so vollendet, und seine Vielseitigkeit beweist, daß er es sei, ohne zu jenem verzweifelnden Mittel (der ewigen Wiederholung eines und desselben Programms seine Zuflucht nehmen zu müssen. Er spielt außer seinen Compositionen auch fast alle anderen der ältern und neuern Zeit. Er gab uns an jenem Abend ein Quintett von Boccherini, ein Quartett von Hayden und drei Compositionen von sich, ein Concert, ein Air varié und ein Rondo zu hören. Alle diese Sachen spielte er vollkommen rein und mit dem seiner Manier eigenthümlichen Ausdruck. Dieser Ausdruck schien mir aber mehr ein erkünstelter als natürlicher zu sein, so wie

1) S. Allgem. mus. Ztg. Jahrg. 1821 und Spohr's Selbstbiographie.

Digitized by Google

überhaupt ſein Vortrag durch das zu ſcharfe Hervortreten der Mittel zum Ausdruck manirirt wird. Seine Bogenführung iſt gewandt und an Nüancen reich, aber nicht ſo frei wie die von Lafont, daher ſein Ton nicht ſo ſchön wie der von jenem, und die Mechanik des Auf- und Abſtreichens des Bogens etwas zu hörbar. Seine Compoſitionen zeichnen ſich vor denen faſt aller andern pariſer Geiger durch Correctheit aus; auch iſt ihnen eine gewiſſe Originalität nicht abzuſprechen; aber etwas erkünſteltes manirirtes und veraltetes im Styl macht, daß ſie meiſtens kalt laſſen. Es iſt Dir bekannt, daß er die Quintetten von Boccherini oft und gern ſpielt. Ich war begierig, dieſe Quintetten, von denen ich etwa ein Dutzend kenne, von ihm ſpielen zu hören, um zu ſehen, ob es ihm durch die Weiſe, wie er ſie vorträgt, gelingen könne, das Gehaltloſe der Compoſition vergeſſen zu machen. So gelungen aber auch die Ausführung des von ihm gegebenen war, ſo fiel mir das oft Kindiſche der Melodien und die Magerkeit der faſt immer nur dreiſtimmigen Harmonie nicht weniger unangenehm auf, wie bei allen früher gehörten. Es iſt kaum zu begreifen, wie ein gebildeter Künſtler, wie Baillot, dem unſere Schätze an Compoſitionen dieſer Gattung bekannt ſind, es über ſich gewinnen kann, dieſe Quintetten (die nur mit Berückſichtigung der Zeit und Verhältniſſe, in denen ſie geſchrieben wurden, ihr Verdienſt haben), noch immer zu ſpielen!“

Daß Spohr's Bemerkungen, inſofern ſie ſich auf Baillot's Spiel beziehen, im Allgemeinen zutreffend ſind, laſſen die Compoſitionen des franzöſiſchen Meiſters deutlich erkennen. Sie beſtehen, ſo weit ſie veröffentlicht wurden, in Trios für 2 Violinen und Baß, Duos für 2 Violinen, Capricen für Violine Solo, 9 Concerten, einer concertirenden Symphonie für 2 Violinen und Orcheſter, 30 Airs variés, Nocturnos für Quintett, Streichquartetten, einer Clavierſonate mit Violinbegleitung und 24 Violinpräludien. Er hatte ſich für die productive Thätigkeit durch gründliche Compoſitionsſtudien bei Catel, Reicha und ſogar Cherubini vorbereitet. Demgemäß zeigen ſeine Arbeiten muſikaliſch gebildeten Geiſt, Sorgſamkeit der Geſtaltung und höchſt ſachgemäße Violinbehandlung. Aber es fehlt ihnen das Anmuthende der ſchöpferiſchen Tonbeſeelung: ſie entbehren völlig jenes

Digitized by Google

unmittelbar wirkenden Naturlautes, der die Herzen bewegt, die Geister entzündet. Sie verrathen ein zwar spirituell geartetes, doch durch speculativ reflectirendes Wesen beherrschtes Temperament. Die kühl berechnende Verstandesrichtung seines Naturells, der zugleich das Streben nach einem gewissen Raffinement des Effektes eigen ist, läßt sich am besten in seiner Violinschule, der weitaus umfangreichsten und in gewissem Sinn auch bedeutendsten von ihm vorhandenen Leistung wahrnehmen. Sie ist das Ergebnis eines vieljährigen, wahrhaft eisernen Fleißes, und zeugt eben so sehr für die unermüdliche Beharrlichkeit als für die durchgebildete Kennerschaft des Autors. Baillot war bereits bei seinem Amtsantritt am pariser Conservatorium von dem Direktorium desselben beauftragt worden, die Principien des Violinspiels festzustellen und in einem besonderen Werke abzuhandeln. Er vereinigte sich für diesen Zweck mit Rode und Kreutzer, die das Unternehmen mit ihrem Rath unterstützten, während Baillot die Hauptaufgabe der Ausführung zufiel. So entstand jenes Werk, welches zu Anfang dieses Jahrhunderts unter dem Titel: „Méthode de Violon par Messrs Baillot, Rode et Kreutzer, rédigée par Baillot“ (auch in deutscher Übersetzung) erschien. Bei Abfassung desselben wurden, wie Baillot selbst bemerkt, die schon vorhandenen Lehrbücher von Geminiani, Corrette, Leopold Mozart, Dupont und von Abbé le fils in Betracht gezogen.

Baillot ließ es aber bei dieser von ihm redigirten Violinschule nicht bewenden. Er gab, nachdem inzwischen noch gleichartige Unternehmungen von Ballieux, Bornet[1], Lorenziti, Cambini, Woldemar, Faure, Pasteu, Guhr und Mazas erschienen waren, im Jahr 1834 sein umfangreiches Lehrbuch des Violinspiels: „L'art du Violon“ heraus. Über die Motive, welche ihn zur Abfassung desselben veranlaßten, erklärt er sich selbst folgendermaßen: „Als man uns vor mehr

1) Bornet aîné, Violinist bei der pariser Oper von 1768—1790, veröffentlichte eine Violinschule unter folgendem Titel: „Méthode de Violon et de musique, dans laquelle on a observé toutes les gradations nécessaires pour apprendre les deux arts ensemble, suivie de nouveaux airs d'opéras“.

Digitized by Google

als 30 Jahren beauftragte, die Grundlagen des Violinſpiels im Muſikconſervatorium feſtzuſtellen, hatten wir noch keine beſtimmte Kunde über die Art das Spiel dieſes Inſtruments zu ſtudiren, unſere Unterweiſung hatte ſich noch nicht über einige ſchwankende Begriffe und unvollſtändige Überlieferungen erhoben. Bevor wir uns bei den ſogenannten Kunſtgeheimniſſen aufhalten konnten, hatten wir Jahrelang mit Irrthümern zu kämpfen. Zur Unterſtützung ſuchten wir zwar die bemerkenswertheſten Elementarwerke auf, aber damit hatte es ſeine Schwierigkeit, denn es gab deren nur wenige, und dieſe waren in einer von uns zu weit entfernten Epoche entſtanden, um uns die Geſchmeidigkeit der Mittel (la flexibilité des moyens) bieten zu können, welche die neueren Compoſitionen immer mehr und mehr erheiſchen".

Nachdem dann Baillot auf die Nothwendigkeit hingewieſen, ſeine erſte Schule unter Beibehaltung der Grundlagen völlig umzuarbeiten, bemerkt er weiter über das neue Werk: „Wir bemühten uns es dadurch zu bereichern, daß wir eine große Zahl neuer Gegenſtände darin abhandelten, welche nach unſerer Überzeugung dem Studium des Violinſpiels bis jetzt noch mangelten. Beinahe alle Beiſpiele wurden aus den Werken der als Claſſiker anerkannten Meiſter genommen, weil ihre Werke als Vorbilder in jedem Genre gelten können. Wir haben viel ſicherer zu gehen geglaubt, von dem Bekannten auf das Unbekannte überzugehen; als wenn wir Beiſpiele angeführt hätten, deren Anwendung noch nicht ſo klar, ſo beſtimmt und folglich auch nicht ſo zweckmäßig ſein kann, weil ſie noch nicht durch Zeit und Gebrauch die Autorität und den Vortheil, den kurze Auszüge darbieten, erlangt haben. Je mehr Mannichfaltigkeit das Violinſpiel heutzutage bietet, um ſo ſorgfältiger muß auch die Auswahl der Beiſpiele ſein.

„Vor allen Dingen muß eine Lehrmethode den Verſtand und die Urtheilskraft entwickeln, damit nicht alle Anſtrengungen der Übung und die Reſultate der Geduld vergeblich ſeien. Es gebricht heutzutage dem Mechanismus nicht an Stoff: jede Schwierigkeit erfordert beſondere Studien; aber eine Lehrmethode muß zu ihrer Anwendung, zur Ordnung der Materie führen, muß das Band, welches ſie ver-

Digitized by Google

knüpft, und das Ziel, worauf jene abzwecken, erkennen lassen. Einige haben durch abgekürzte Methoden den Unterricht zu beschleunigen gesucht und sind in der Kürze zu weit gegangen. Im Gegentheil aber muß der Unterricht so weitläufig und dabei doch so bestimmt gegeben werden, daß auch die minder begünstigte Fassungskraft ihn klar zu durchschauen vermag, und diese Ansicht möge es entschuldigen, daß wir in so viele Einzelheiten eingegangen sind".

Gerade das, weswegen Baillot sich zu rechtfertigen sucht, ist die Achillesferse seines Werkes. Sein Verfahren hat im Grunde keine Grenze, und er giebt daher einerseits zu viel, andererseits zu wenig. Zu viel, weil die Menge der von ihm aufgestellten Beispiele verwirrend wirkt, — zu wenig, weil die von ihm befolgte Art der Specialisirung keineswegs erschöpfend ist, wie sie es überhaupt nicht sein kann. Aber wer fordert denn auch von einer Violinschule Belehrung darüber, wie diese Phrase in einem Haydn'schen oder jene Figur in einem Beethoven'schen Quartett auszuführen sei? Man wird dadurch weder das eine noch das andere der fraglichen Musikstücke richtiger oder besser aufzufassen und darzustellen vermögen, als ohne diese unnützen Wegweiser. Dergleichen wäre allenfalls in einer Ästhetik der Vortragskunst am Platze, die übrigens aus naheliegenden Gründen eben so wenig Vortheil bringen würde wie Baillot's Exempelreichthum. Der Vortrag muß von innen heraus kommen, er kann nicht methodisch gelehrt oder erlernt werden; höchstens wird man auf didaktischem Wege eine bestimmte Vortragsmanier und damit eine mehr oder minder automatenartige Thätigkeit erzielen. Von einem Lehrbuch der künstlerischen Technik aber ist zu verlangen, daß es sich auf die wesentlichen Fingerzeige des in Frage kommenden Studiums beschränke. Die Notenbeispiele dürfen nur technische Zwecke verfolgen und müssen daher so eingerichtet sein, daß sie, in scharfer Begrenzung des Allgemeinen, die Grundformen des zu Lernenden klar und bestimmt darstellen. Alles Besondere, Specielle ist dem Lehrer, der nach Begabung und Individualität des Schülers zu verfahren hat, so wie der Beobachtungsgabe und Selbstthätigkeit des letzteren zu überlassen. Baillot befolgt das Gegentheil und keineswegs zum Vortheil der Sache. Soweit seine Schule den Mechanismus des Violinspiels behandelt,

Digitized by Google

iſt ſie als ein verdienſtliches, die vorhergehenden gleichartigen Arbeiten ohne Frage überragendes Werk zu betrachten. Was darüber hinausgeht — und es iſt viel — erſcheint höchſt problematiſch und dem angeſtrebten Zweck nicht entſprechend. Doch Eines iſt bei alledem an dieſem verfehlten Theil ſeiner Leiſtung wichtig: wir erſehen mit Sicherheit aus demſelben, daß Baillot durch dieſe ſeine Unterrichtsmethode weſentlich mit zu jener einſeitig uniformen und äußerlichen Behandlungsweiſe beigetragen hat, die das neuere franzöſiſche Violinſpiel charakteriſirt. Welche anderen Einflüſſe außerdem noch dabei thätig waren, wird ſich aus der folgenden Darſtellung ergeben.

Als franzöſiſche Violiniſten des 18. Jahrhunderts ſeien hier der Vollſtändigkeit halber noch genannt: Boivin, Denis, Dévienne, Dun, Dupont, Exaudet, Ferté, Laſſerne, Le Maire, Marc, Matthieu (fils), Romain de Braſſeur und de Tremais. Nachrichten über dieſelben ſind nicht vorhanden. Man weiß nur, daß dieſe Männer Violinſonaten veröffentlichten.

Faſt gleichzeitig mit dem Erwachen einer künſtleriſchen Handhabung der Violine in Frankreich regte ſich auch in den Niederlanden der Sinn für die Pflege dieſes Inſtrumentes. Wenn nun auch die dortigen Vertreter desſelben im vorigen Jahrhundert nicht mitbeſtimmend in den Entwickelungsgang des Geigenſpiels einzugreifen vermochten, ſo finden ſich doch einige Namen unter ihnen, die hier nicht übergangen werden dürfen. Die Mehrzahl derſelben iſt franzöſiſcher Abſtammung, ein Grund mehr, ihrer an dieſer Stelle zu gedenken.

Die Violinſpieler der Niederlande ſtanden nicht minder unter dem Einfluß Italiens, als alle übrigen Länder des europäiſchen Occidents. Es iſt daran zu erinnern, daß Amſterdam neben Bologna und Venedig nicht nur frühzeitig ein Hauptverlagsort für die italieniſche Violinliteratur, ſondern auch der Schauplatz für das Wirken eines der hervorragendſten Zöglinge der römiſchen Schule, nämlich Pietro Locatelli's wurde. Nächſt Amſterdam fand dann auch in

Digitized by Google

Brüſſel das Violinſpiel bemerkenswerthe Vertretung. Zu größerer Bedeutung gelangte dasſelbe in letzterer Stadt jedoch erſt im gegenwärtigen Jahrhundert.

Der chronologiſchen Folge nach haben wir zunächſt Jean Baptiſte Volumier zu nennen, den Fétis zu den belgiſchen Muſikern zählt, obwohl er in Spanien (1677) geboren und am franzöſiſchen Hofe erzogen wurde.[1]) Vom 22. November 1692 bis 1706 war er Concertmeiſter, Tanzmeiſter und Inſpector des Ballets am Berliner Hofe. Zugleich verſah er dort auch das Amt eines Directors und Informators im „Tanz-Exercicio" bei der K. Fürſten- und Ritteraccademie.[2]) Dann wurde er in gleicher Eigenſchaft nach Dresden berufen, wo er am 28. Juni 1709 ſeine Beſtallung als Concertmeiſter empfing. Er ſoll ſich hauptſächlich im Vortrage franzöſiſcher Muſik ausgezeichnet haben. Volumier ſtarb in der ſächſiſchen Reſidenz am 7. October 1728. So viel man weiß, hat er nur Balletmuſik geſchrieben.

François Cupis de Camargo, geb. den 10. März 1719 in Brüſſel, war der Schüler ſeines Vaters. Auch er ſuchte und fand, gleich Volumier, ſeinen Wirkungskreis im Auslande. 1741 wurde er Mitglied des pariſer Opernorcheſters, welchem er bis 1761 angehörte. Sein Tod erfolgte bald darauf. Veröffentlicht hat er zwei Hefte Sonaten für Violine Solo.

Als ein ausgezeichneter Geiger wird Guillaume Gommaire Kennis, geb. gegen 1720 zu Lierre, gerühmt. Man kennt weder Lehrmeiſter noch Bildungsgang dieſes Künſtlers, der zugleich ein fruchtbarer Componiſt und tüchtiger Capellmeiſter war. Als Violiniſt ſoll Kennis eine außerordentliche Gewandtheit der linken Hand beſeſſen haben. Maria Thereſia fand ſich angeblich durch den Eindruck, welchen ſeine Leiſtungen auf ſie machten, bewogen, ihn mit einer koſtbaren Stainer-Geige zu beſchenken. In jungen Jahren ſchon bekleidete er das Capellmeiſteramt an der St. Gommairekirche

---

1) S. Fürſtenau's „Geſch. d. Muſik u. d. Theaters am Hofe des Kurfürſten von Sachſen". (Dresden 1862) S. 64.

2) Ebendaſ. S. 65.

Digitized by Google

ſeiner Vaterſtadt. Gegen 1768 verließ er die letztere, um in Löwen eine gleiche Stellung zu übernehmeu, der er bis zu ſeinem Tode, den 10. Mai 1789 vorſtand. Er ſchrieb Sonaten für Violine Solo und Baß, ſo wie für Violine, Cello und Baß, Streichquartette, Violinduette, Symphonien und 3 Violinconcerte mit Orcheſterbegleitung. Der größere Theil dieſer Werke wurde in Paris und London gedruckt.

Pierre van Maldere erhielt den Unterricht im Violinſpiel und in der Compoſition von Croes, dem Capellmeiſter ſeiner Vaterſtadt Brüſſel, nachdem er dem Kinderchor der königl. Capelle zuertheilt worden war. Geboren wurde er am 13. Mai 1724. Im Jahre 1755 erhielt er eine Anſtellung als Violiniſt in der Capelle des Gouverneurs der Niederlande, Prinz Charles de Lorraine. Dieſen Wirkungskreis trat er an ſeinen Bruder Guillaume ab, nachdem der genannte Prinz ihn Ende 1758 zu ſeinem Pagen erwählt hatte. Er ſtarb in Brüſſel am 3. November 1768. Hauptſächlich beſchäftigte ſich Van Maldere außer dem Violinſpiel mit der Inſtrumentalcompoſition. Er veröffentlichte 1757 ſechs Steichquartette und 1759 ſechs Symphonien, denen noch 12 andere folgten. Auch 6 Sonaten für 2 Violinen und Baß ließ er drucken. Eine von ihm geſetzte komiſche Oper „la Bagarre“ führte er 1762 in Paris auf.

Ein anderer Brüſſeler Violiniſt war Eugene Charles Jean Godecharle, geb. d. 15. Januar 1742, geſt. 1814. Dieſer Künſtler erhielt ſeine Ausbildung in Paris. Weiterhin vertauſchte er die Violine mit der Bratſche. Dieſes Inſtrument vertrat er auch im Brüſſeler Orcheſter, deſſen Mitglied er 1773 wurde.

Dieu-donné Pascal Pieltain, einer der beſten Schüler Jarnowick's, wurde 1754 zu Lüttich geboren. Er verließ ſein Vaterland als junger Mann, und kehrte in dasſelbe nur zurück, um in Ruhe die Erträgniſſe ſeines Fleißes zu verzehren. 1778 erſchien er in Paris und trat dort im Concert spirituel auf. Sodann wandte er ſich 1784 nach London. Während ſeines neunjährigen Aufenthaltes daſelbſt ſtand er beim Lord Abington als erſter Violiniſt in Dienſten. Dann beſuchte er Petersburg, Warſchau, Berlin und Hamburg. In letzterer Stadt befand er ſich ums Jahr 1800, welches ihn wieder ſeiner Heimath zuführte. Er ſtarb dort hochbetagt

Digitized by Google

am 12. December 1833. In Paris und London veröffentlichte er verschiedene Compositionen, darunter 8 Violinconcerte, 6 Violinsonaten mit Baß, Airs variés für 2 Violinen und 6 concertirende Streichinstrumente.

Von dem belgischen Violinspieler Jean Gehot, geb. gegen 1756, wissen wir nur, daß er seit 1780 Frankreich und Deutschland bereiste und 1784 in London lebte. Streich-Quartette und -Trios, sowie Violinduos von ihm erschienen in Paris und Berlin.

Digitized by Google

Die

Kunſt des Violinſpiels

im 19. Jahrhundert.

Italien, Deutſchland und Frankreich.

IV. Italien.

Das glänzende, reichbewegte Leben, welches Italien während des 18. Jahrhunderts in muſikaliſcher Beziehung, namentlich auch in Betreff des Violinſpiels entfaltet hatte, begann zu Anfang des gegenwärtigen Säculums mehr und mehr hinzuwelken und zu erbleichen. Das Land der Künſte hatte auch hierin ſeine Miſſion erfüllt. Die epochemachenden Tonmeiſter waren theils dahingeſchieden, theils altersſchwach geworden, und kein junger Nachwuchs erſtand, um das von ihnen begonnene und rühmlich geförderte Werk weiter fortzuführen. Dieſes ſchönen Vorrechts wurden die Söhne Deutſchlands theilhaftig, welche vorher ſchon die Herrſchaft im Reiche der Tonkunſt theilweiſe an ſich gebracht hatten. Mächtig ergriffen von den gewaltigen, auf Wiſſenſchaft und Kunſt zurückwirkenden Bewegungen der Zeit entzündete ſich ihr Geiſt in dem Bewußtſein erhöhter individueller Geltung zu erneuerter Thatkraft. Auf tonkünſtleriſchem Gebiete iſt hier vor allem an Beethoven zu erinnern, der für die Inſtrumentalmuſik ungekannte, niegeahnte Gebiete erſchloß. Ihm reiheten ſich Franz Schubert, der Hauptrepräſentant des deutſchen Geſangsliedes, und C. M. v. Weber, der Freiheitsſänger und Schöpfer einer nationalen Oper an. Italien blieb dieſem jugendlich friſchen Aufſchwunge fremd. Nicht allein war es durch eine jahrhunderte lange, beiſpielloſe Kunſtproduktion erſchöpft, auf ihm laſtete auch, an der Lebenskraft des Volkes zehrend, nicht minder der lähmende Druck der Prieſtergewalt, wie die Herrſcherwillkür übel berathener und tyranniſch geſinnter Regierungen. Was Wunder, wenn die in ihren höchſten Intereſſen tief geſchädigte, ſyſtematiſch geknechtete Nation von der

ehemaligen Höhe herabstieg, wenn an Stelle der bisherigen mannichfaltigen Fülle bedeutender Kunsterscheinungen nur noch vereinzelte Talente auftauchten, gleichsam mahnend an die einstige Herrlichkeit! Und wie anders geartet erschienen auch diese Wenigen gegen ihre Vorgänger!? Erstorben war der tiefe sittliche Ernst, welcher der italienischen Kunst innewohnte, dahin die adlige Würde, welche ihr das Siegel der Classicität aufgedrückt hatte. Und doch vermochte Italiens Volk trotz aller Heimsuchungen noch Männer wie Spontini und Rossini zu erzeugen. Der letztere aber war es eben, welcher durch seine einschmeichelnden, üppig wollüstigen Weisen einem gedankenlosen, entnervenden Sinnengenuß seiner Mitlebenden Vorschub leistete. Wie hoch man auch die Begabung dieses vielbewunderten Componisten der Restaurationszeit veranschlagen mag, welchen unbestreitbar hohen Rang auch sein „Barbier" und „Wilhelm Tell" in der Bühnenwelt einnimmt, es kann ihm nicht der Vorwurf erspart bleiben, die erschlafften Gemüther seiner Generation umstrickt und vollends in das „dolce far niente" des Geisteslebens eingelullt zu haben. Nur zu bald verloren die Italiener, indem sie dem „Schwan von Pesaro" zujauchzten, Gefühl und Verständnis für das kostbare Kunsterbe einer noch naheliegenden Vergangenheit. Und wie mit ihm unbestreitbar der Verfall der italienischen Opernbühne begann, welcher durch Bellini, Donizetti und insbesondere Verdi zu einer vollständigen Thatsache wurde, so datirt aus der Zeit seines ersten Auftretens auch der Verfall des italienischen Violinspiels.

In Viotti hatte Italien der musikalischen Welt seinen letzten klassischen Vertreter dieser Kunst gegeben. Das Wirken desselben brachte kaum noch seinem Vaterlande einen fühlbaren Gewinn, da er, wie wir sahen, sein Lebelang fern von der Heimath für die Kunst wirkte. Dazu kam die eben angedeutete, überraschend schnelle geistige Wandelung der italienischen Nation. So konnte es denn nicht fehlen, daß die Traditionen der römischen, paduaner und piemontesischen Schule unversehens in Vergessenheit geriethen. Dies wirkte nicht nur speciell auf die Pflege des Violinspiels, sondern überhaupt auf diejenige des gesammten Orchesterspiels, dessen natürliche Spitze die Geige bildet, nachtheilig zurück. Während Rossini durch seine produktive Thätigkeit

Digitized by Google

den Kunſtgeſang noch immer auf einer verhältnismäßig hohen Stufe zu erhalten wußte[1]), ſo konnte, da es auch an eigentlichen Inſtrumentalcomponiſten in Italien fehlte, nichts für die Weiterbildung der dortigen Orcheſtertechnik geſchehen, die ohnehin, einzelne Ausnahmen abgerechnet, zu keiner Zeit von ungewöhnlicher Beſchaffenheit geweſen war. Ludwig Spohr, der 1816 Italien beſuchte, hebt in ſeiner Selbſtbiographie den reducirten Zuſtand, in welchem ſich damals die Inſtrumentalmuſik und namentlich das Geigenſpiel der dortigen Hauptſtädte befunden, mit beſonderem Nachdruck hervor. Das Orcheſter in Rom z. B., obwohl aus den beſten Muſikern der Stadt zuſammengeſetzt, bezeichnet er als das ſchlechteſte, welches ihm in Italien vorgekommen. Unwillig ruft er aus: „Die Unwiſſenheit, Geſchmackloſigkeit und dummdreiſte Arroganz dieſer Menſchen (der Orcheſterſpieler) geht über alle Beſchreibung. Nüancen von piano und forte kennen ſie gar nicht; das möchte noch hingehen, aber jeder Einzelne macht Verzierungen wie's ihm einfällt, Doppelſchläge faſt auf jedem Ton, ſo daß ihr Enſemble mehr dem Lärm gleicht, wenn ein Orcheſter präludirt und einſtimmt, als einer harmoniſchen Muſik".[2])

In Mailand war es nicht beſſer. Mendelsſohn ſchrieb von dort gelegentlich ſeiner italieniſchen Reiſe an E. Devrient: „Das Orcheſter (im Theater) iſt aus lauter verſtimmten Blasinſtrumenten und kreiſchenden Geigen zuſammengeſetzt und in ſich ſelbſt uneinig".[3])

Unter ſolchen Umſtänden mußte das plötzliche Auftauchen eines Mannes wie Nicolò Paganini, geb. d. 18. Februar 1784 zu Genua, um ſo mehr überraſchen, je weniger man Angeſichts der bisherigen Richtung des italieniſchen Violinſpiels darauf vorbereitet war. Paganini betrat keineswegs den Weg, welchen Corelli, Tartini

---

1) Doch klagte Crescentini darüber, daß die gute Geſangſchule immer ſeltener werde, daß er beſonders bei ſeiner Rückkehr nach Italien einen verdorbenen, frivolen Geſchmack vorgefunden habe, und daß keine Spur die ehemalige, einfach große Methode ſeiner Zeit mehr verrathe. (Spohr's Selbſtbiographie.)

2) Es iſt bei dieſem harten Urtheil freilich zu berückſichtigen, daß Spohr dasſelbe mit Beziehung auf die Ausführung ſeiner Compoſitionen ausſpricht. Doch ſieht man, daß es an jeder Orcheſterdisciplin fehlte.

3) S. E. Devrient's Erinnerungen an Mendelsſohn, S. 118.

Digitized by Google

und Viotti gebahnt hatten, und seine Erscheinung würde daher in vielen Beziehungen unerklärlich bleiben, wenn man sie nicht zur Hauptsache als eine phänomenale aufzufassen hätte, deren Abnormität eine völlig isolirte Stellung in der Kette der musikhistorischen Entwickelung beansprucht. Paganini war eine seltene Specialität, ein in seiner Sphäre einziges Original, gleich ausgezeichnet durch beispiellose Beherrschung der complicirtesten Technik wie durch Dämonie der Leidenschaft und, so zu sagen, geheimnisvoll magische Darstellungsweise. Alles dieses im Zusammenhange mit seinem phantastischen, unheimlich gespenstischen Äußeren gedacht, erklärt vollkommen die sagenhafte Lebensgeschichte, welche man ihm bei seinem Auftreten allgemein zuschrieb. Zu allen Zeiten hat der Volksmund exorbitante, außerhalb der alltäglichen Lebenssphäre stehende Naturen in illustrirender Weise umdichtet, um dadurch gleichsam symbolisch Wesenheit und Eigenart der betreffenden Persönlichkeit auszudrücken. So auch hier. Dazu mag in diesem Falle noch die Verdächtigungssucht neidischer und hämischer Zungen gekommen sein: kurz, Paganini wurde zu einer im bösen Sinne märchenhaften Persönlichkeit gestempelt. Er sollte seine Geliebte aus Eifersucht ermordet, als Verbrecher schwere Kerkerhaft erlitten und während der letzteren, da man ihm aus Mitleid die Geige gelassen, in traurigster Abgeschiedenheit von der Welt sein Talent ausgebildet haben. Zuletzt sei ihm nur eine Saite übrig geblieben, und diesem Umstande müsse sein wunderwürdiges Spiel auf dem G zugeschrieben werden. Nicht minder wurde er einer höchst verdächtigen Kameradschaft mit dem Teufel beschuldigt, dem er seine Seele verschrieben, und dergleichen mehr. Die letztere Angabe fand man nicht selten sogar glaubwürdig. Ein Beispiel dafür ist folgender, durch Augenzeugen verbürgter Vorfall[1], der sich in Cöln ereignete. Als Paganini in dieser Stadt die Generalprobe zu seinem Concert hielt, wurde er von Vielen der Anwesenden zur Darbringung der bei solchen Gelegenheiten üblichen Huldigungen umringt. Unter diesen befand sich auch ein alter Herr aus dem Orchester, welcher während der Unterhaltung mit dem fremden Künstler

1. Mitgetheilt vom ehemaligen Cölner Concertmeister Hartmann.

Digitized by Google

eine Prise nahm. Paganini wollte sich liebenswürdig zeigen, zog die eigene Dose aus der Tasche und füllte diejenige seines vis-à-vis, nachdem er deren Inhalt ausgeschüttet, mit seinem Tabak, die Bemerkung hinzufügend, daß es ächter pariser sei. Mit einer verlegenen Danksagung schlich der Beschenkte von hinnen, leerte aber, sobald er sich unbeobachtet glaubte, sofort den Inhalt seiner Tabatière aus. Von einem seiner Collegen, welcher mit eifersüchtigen Blicken die auszeichnende Artigkeit Paganini's bemerkt hatte, darüber befragt, was er mache, antwortete er in dem Ton eines bedächtig Vorsichtigen, man könne doch nicht wissen, was es mit dem Tabak für eine Bewandtnis habe.

Paganini kannte sehr wohl alle die fabelhaften, über ihn in der Öffentlichkeit circulirenden Gerüchte. Vielleicht mochte es ihm in gewisser Hinsicht sogar nicht unlieb sein, daß man sich mit ihm derartig beschäftigte. Doch hielt er es für angemessen, von Zeit zu Zeit dagegen Widerspruch zu erheben. Namentlich geschah dies in sehr prononcirter Weise während seines pariser Aufenthaltes im Jahre 1831. Dort hatte sich ein gewisser Theil der Tagespresse, auf die Berühmtheit Paganini's speculirend, jener abenteuerlichen, in der Menge umlaufenden Erdichtungen bemächtigt, um die jederzeit opferwillige Neugierde des großen Publikums durch feilgebotene Zeitungsartikel und caricaturartige, auf die Persönlichkeit des Künstlers bezügliche Zeichnungen auszubeuten. Paganini ermächtigte Fétis, in einem öffentlichen Briefe, zu dem er ihm das Material lieferte, und den er selbst mit seinem Namen unterzeichnete, dagegen zu protestiren und die Grundlosigkeit aller über ihn im Schwange gehenden Gerüchte darzuthun. Dieser Brief kam zunächst in der „Revue musicale", dann aber in vielen französischen und italienischen Journalen zum Abdruck. Seines merkwürdigen Inhaltes halber möge er auch hier im Original einen Platz finden:

„Monsieur,

Tant de marques de bonté m'ont été prodiguées par le public français, il m'a décerné tant d'applaudissements, qu'il faut bien que je croie à la célébrité qui, dit-on, m'avait pré-

Digitized by Google

cédé à Paris, et que je ne suis pas resté dans mes concerts trop au-dessous de ma réputation. Mais si quelque doute pouvait me rester à cet égard, il serait dissipé par le soin que je vois prendre à vos artistes de reproduire ma figure, et par le grand nombre de portraits de Paganini, ressemblants ou non, dont je vois tapisser les murs de votre capitale. Mais, Monsieur, ce n'est point à de simples portraits que se bornent les spéculations de ce genre ; car me promenant un jour sur le boulevard des Italiens, je vis chez un marchand d'estampes une lithographie représentant Paganini en prison. Bon, me suis-je dit, voici d'honnêtes gens qui, à la manière de Basile, exploitent à leur profit certaine calomnie dont je suis poursuivi depuis quinze ans. Toutefois, j'examinais en riant cette mystification avec tous les détails que l'imagination de l'artiste lui a fournis, quand je m'aperçus qu'un cercle nombreux s'était formé autour de moi, et que chacun, confrontant ma figure avec celle du jeune homme représenté dans la lithographie, constatait combien j'étais changé depuis le temps de ma détention. Je compris alors que la chose avait été prise au sérieux par ce que vous appelez, je crois, le badauds, et je vis que la spéculation n'était pas mauvaise. Il me vint dans la tête que puisqu'il faut que tout le monde vive, je pourrais fournir moi-même quelques anecdotes aux dessinateurs qui veulent bien s'occuper de moi : anecdotes où ils pourraient puiser le sujet de facéties semblables à celle dont il est question. C'est pour leur donner de la publicité que je viens vous prier, monsieur, de vouloir bien insérer ma lettre dans votre Revue musicale.

Ces messieurs m'ont représenté en prison ; mais ils ne savent pas ce qui m'y a conduit, et en cela ils sont à peu près aussi instruits que moi et ceux qui ont fait courir l'anecdote. Il y a là-dessus plusieurs histoires qui pourraient fournir autant de sujets d'estampes. Par exemple, on a dit qu'ayant surpris mon rival chez ma maîtresse, je l'ai tué bravement par derrière, dans le moment où il était hors de combat.

Digitized by Google

D'autres ont prétendu que ma fureur jalouse s'est exercée sur ma maîtresse elle-même; mais ils ne s'accordent pas sur la manière dont j'aurais mis fin à ses jours. Les uns veulent que je me sois servi d'un poignard; les autres que j'aie voulu jouir de ses souffrances avec du poison. Enfin, chacun a arrangé la chose suivant sa fantaisie: les lithographes pourraient user de la même liberté. Voici ce qui m'arriva à ce sujet à Padoue, il y a environ quinze ans. J'y avais donné un concert, et je m'y étais fait entendre avec quelque succès. Le lendemain j'étais assis à table d'hôte, moi soixantième, et je n'avais pas été remarqué lorsque j'étais entré dans la salle. Un des convives s'exprima en termes flatteurs sur l'effet que j'avais produit la veille. Son voisin joignit ses éloges aux siens, et ajouta: L'habilité de Paganini n'a rien qui doive surprendre; il la doit au séjour de huit années qu'il a fait dans un cachot, n'ayant que son violon pour adoucir sa captivité. Il avait été condamné à cette longue détention pour avoir assassiné lâchement un de mes amis, qui était son rival. Chacun, comme vous pouvez croire, se récria sur l'énormité du crime. Moi, je pris la parole, et m'adressant à la personne qui savait si bien mon histoire, je la priai de me dire en quel lieu et dans quel temps cette aventure s'était passée. Tous les yeux se tournèrent vers moi: jugez de l'étonnement quand on reconnut l'acteur principal de cette tragique histoire! Fort embarrassé fut le narrateur. Ce n'était plus son ami qui avait péri; il avait entendu dire . . . on lui avait affirmé . . . il avait cru . . . mais il était possible qu'on l'eût trompé . . . . Voilà, monsieur, comme on se joue de la réputation d'un artiste, parceque les gens enclins à la paresse ne veulent pas comprendre qu'il a pu étudier en liberté dans sa chambre aussi bien que sous les verrous.

A Vienne, un bruit plus ridicule encore mit à l'épreuve la crédulité de quelques enthousiastes. J'y avais joué les variations qui ont pour titre le Streghe, et elles avaient pro-

Digitized by Google

duit quelque effet. Un monsieur, qu'on m'a dépeint au teint pâle, à l'air mélancolique, à l'oeil inspiré, affirma qu'il n'avait rien trouvé qui l'étonnât dans mon jeu: car il avait vu distinctement, pendant que j'exécutais mes variations, le diable près de moi, guidant mon bras et conduisant mon archet. Sa ressemblance frappante avec mes traits démontrait assez mon origine; il était vêtu de rouge, avait des cornes à la tête et la queue entre les jambes. Vous comprenez, monsieur, qu'après une description si minutieuse, il n'y avait pas moyen de douter de la vérité du fait: aussi beaucoup de gens furent-ils persuadés qu'ils avaient surpris le secret de ce qu'on appelle mes tours de force.

Longtemps ma tranquillité fut troublée par ces bruits qu'on répandait sur mon compte. Je m'attachai à en démontrer l'absurdité. Je faisais remarquer que depuis l'âge de quatorze ans je n'avais cessé de donner des concerts et d'être sous les yeux du public: que j'avais été employé pendant seize années comme chef d'orchestre et comme directeur de musique à la cour de Lucques; que s'il était vrai que j'eusse été retenu en prison pendant huit ans, pour avoir tué ma maîtresse ou mon rival, il fallait que ce fût conséquemment avant de me faire connaître du publique, c'est-à-dire qu'il fallait que j'eusse eu une maîtresse et un rival à l'âge de sept ans. J'invoquais à Vienne le témoignage de l'ambassadeur de mon pays, qui déclarait m'avoir connu depuis près de vingt ans dans la position qui convient à un honnête homme, et je parvenais ainsi à faire taire la calomnie pour un instant; mais il en reste toujours quelque chose, et je n'ai pas été surpris de la retrouver ici. Que faire à cela, monsieur? Je ne vois autre chose que de me résigner, et de laisser la malignité s'exercer à mes dépens. Je crois cependant devoir, avant de terminer, vous communiquer une anecdote qui a donné lieu aux bruits injurieux répandus sur mon compte. La voici: Un violoniste nommé D . . . . . i [1], qui se trouvait à Milan en 1798, se

[1] Möglicherweise iſt hier Duranowski (Durand) gemeint. Vergl. S. 336

Digitized by Google

lia avec deux hommes de mauvaise vie, et se laissa persuader de se transporter avec eux, la nuit, dans un village pour y assassiner le curé, qui passait pour avoir beaucoup d'argent. Heureusement le coeur faillit à l'un des coupables au moment de l'exécution, et il alla dénoncer ses complices. La gendarmerie se rendit sur les lieux, et s'empara de D . . . . . i et de son compagnon au moment où ils arrivaient chez le curé. Ils furent condamnés à vingt années de fers, et jetés dans un cachot: mais le général Menou, après qu'il fut devenu gouverneur de Milan, rendit au bout de deux ans la liberté à l'artiste. Le croiriez-vous, monsieur? C'est sur ce fond qu'on a brodé toute mon histoire. Il s'agissait d'un violoniste dont le nom finissait en i: ce fut Paganini; l'assassinat devint celui de ma maîtresse ou de mon rival, et ce fut encore moi qu'on prétendit avoir été mis en prison. Seulement, comme on voulait m'y faire découvrir ma nouvelle école de violon, on me fit grâce des fers qui auraient pu gêner mon bras. Encore une fois, puisqu'on s'obstine contre toute vraisemblance, il faut bien que je cède. Il me reste pourtant un espoir: c'est qu'après ma mort la calomnie consentira à abandonner sa proie, et que ceux qui se sont vengés si cruellement de mes succès laisseront en paix ma cendre".

Es mag unentſchieden bleiben, welchen Antheil an dieſem Documente einerſeits das Bedürfnis Paganini's hatte, die öffentliche Meinung über ſeine Vergangenheit aufzuklären, und wie viel andererſeits davon etwa auf Rechnung der Reclame zu ſtellen wäre. Daß der wälſche Virtuoſe von dem Hange zur letzteren durchaus nicht frei war, beweiſt folgender von Regli mitgetheilter Vorfall. „Bei ſeinem Aufenthalte in Trieſt ſaß Paganini eines Tages in zahlreicher Geſellſchaft bei Tiſch. Vor Beendigung der Mahlzeit ſprang er plötzlich auf und rief mit verzweifelter Stimme: „Retten Sie mich, meine Herren, retten Sie mich vor dem Geſpenſt, welches mich unaufhörlich verfolgt. Sehen Sie es dort, wie es mich mit demſelben blutgetränkten Dolche bedroht, mit dem ich ihm das Leben raubte . . . . Und ſie liebte mich . . . . und war unſchuldig . . . . Oh, zwei Jahre

Digitized by Google

Kerker sind keine Buße: mein Blut muß bis zum letzten Tropfen vergossen werden . . . ." Mit diesen Worten ergriff er das vor ihm liegende Messer. Man wird leicht denken können, daß man sich beeilte, ihm in den Arm zu fallen. In den Mienen der Anwesenden malte sich Schrecken und Bestürzung, doch beruhigte man sich sogleich, denn der fingirte Othello nahm alsbald wieder seinen Platz ein und gab sich aufs Neue den culinarischen Freuden hin; worauf es sich denn herausstellte, daß er nur diejenigen hatte lächerlich machen wollen, welche bemüht gewesen, Erdichtungen über ihn zu verbreiten. Eine Thatsache aber war es, daß am folgenden Tage das Theater (in welchem Paganini sich in Triest hören ließ) für das Publikum nicht ausreichte, und daß mehr als tausend Personen abgewiesen und auf das nächste Concert vertröstet werden mußten".

Man ersieht aus dieser Erzählung, daß Paganini selbst, gleichviel ob mit oder ohne Berechnung, Veranlassung zu den Gerüchten gab, mit welchen man sich über ihn herumtrug. Denn wenn er auch angeblich seine Comödie spielte, um das Unbegründete des über ihn Gesprochenen darzuthun, so konnte es bei dem Hange der Menschen, Thatsachen und Mittheilungen in willkürlicher Weise auszuschmücken und zu verdrehen, nicht ausbleiben, daß das Gegentheil seiner Absicht erfolgte.

Keine Frage kann es sein, daß die berauschende Wirkung, welche Paganini aller Orten durch seine Leistungen hervorrief, einigermaßen durch die ihm zugeschriebenen räthselhaften und phantastisch gefärbten Lebensschicksale mitbestimmt wurde. Untersucht man die Beschaffenheit dieser Leistungen selbst, so ergiebt sich, daß das Geheimnis seiner Kunst in der eigenthümlichen Ausbeutung der vorhandenen technischen Mittel beruhte, welche er in individuellster Durchbildung und subjektivster Anwendung zu unerhört frappanten, staunenerregenden Effekten zu benutzen verstand. Allerdings erweiterte er das überlieferte Material in gewissen Beziehungen, indem er die doppelgriffigen Flageolettöne, das Pizzicato und das monochordische Spiel bis zu den äußersten Grenzen ausbildete. Hierbei wurde er insbesondere durch eine gestreckte, magere und sehnige, doch außerordentlich biegsame Hand begünstigt. Keinesweges hat er aber, wie man vielfach annahm,

Digitized by Google

absolute Neuerungen der Technik eingeführt. Für seine Bestrebungen fand er bei den mitlebenden Violinspielern freilich wenig Haltpunkte, es wäre denn, daß Durand, wie er selbst äußerte, ihm dergleichen gegeben hätte. Die eigentliche Fundgrube für ihn waren vielmehr Locatelli's längst vergessene Violincompositionen, welche durch Paganini somit gleichsam ihre Wiedergeburt erlebten. Sie wurden unverkennbar in mehr als einer Beziehung sein Vorbild. Beispielsweise ergiebt dies in schlagender Weise die erste seiner 24 Violincapricen, welche offenbar ihre Entstehung der Arpeggio-Etüde in Locatelli's „L'arte del Violino" verdankt. Natürlich hat Paganini die durch das Studium Locatelli's empfangenen Anregungen auf eine, seinem eigenthümlich erfinderischen Geiste entsprechende Art umgestaltet und im modernen Gewande wiedergegeben.

Im Hinblick auf die Ausbildung seiner Richtung ist Paganini, genau genommen, als Autodidakt zu betrachten, obwohl er in jungen Jahren einige Zeit hindurch zwei Violinspieler seiner Vaterstadt, nämlich Giovanni Servetto und Giacomo Costa, Capellmeister an der Hauptkirche Genua's, zu Lehrern hatte. Des letzteren Schüler war er nur 6 Monate lang, aber er verdankt ihm dennoch viel. Daneben förderte ihn die bis zu seinem elften Jahre fortgesetzte Übung im Solospiel bei der sonntäglichen Kirchenmusik. Ein Jahr später ließ er sich mit selbstverfaßten Variationen über die damals beliebte „Aria della Carmagnola" im genueser Haupttheater hören, deren Vortrag allgemeines Aufsehen erregte. Man rieth seinem Vater, dem Besitzer eines kleinen Kramladens am Hafen, den talentvollen Knaben zu weiterer Ausbildung auf der Violine und in der Composition anerkannten Meistern zu übergeben. Wirklich brachte er ihn zu Alessandro Rolla, der damals in Parma lebte. Die Begegnung mit diesem Meister schilderte Paganini selbst in folgenden Worten: „Bei unserem Eintritt in Rolla's Wohnung fanden wir ihn leidend und im Bette. Seine Gattin führte uns in ein an sein Schlafgemach stoßendes Zimmer, um die nöthige Zeit zu gewinnen, mit ihrem Manne zu sprechen, der wenig aufgelegt schien, uns zu empfangen. Kaum hatte ich auf dem Tische des Zimmers, in welchem wir uns befanden, eine Violine und das neueste seiner Concerte erblickt, als ich das In-

Digitized by Google

ſtrument auch ſchon ergriff, und das Stück à vista ſpielte. Erſtaunt darüber, ließ ſich der Componiſt desſelben nach dem Namen des Virtuoſen erkundigen, den er ſo eben gehört: als er erfuhr, daß es ein Knabe ſei, war er ungläubig, bis er ſich ſelbſt davon überzeugt hatte. Er erklärte mir hierauf, daß er mich nichts weiter lehren könne, und gab mir überdies den Rath, bei Paër Compoſitionsunterricht zu nehmen.[1])

Paganini war dennoch einige Monate der Schüler Rolla's. Ausdrücklich wird von Regli auf Grund eines von Gervaſoni herrührenden Zeugniſſes hervorgehoben, daß er wöchentlich drei Lektionen während der oben angegebenen Zeit von ihm erhielt: In der Compoſition unterwies ihn aber nicht Paër, der ſich damals in Deutſchland aufhielt, ſondern deſſen Lehrmeiſter Ghiretti in Parma. Während dieſer Periode erging ſich der jugendliche Virtuoſe ſchon in Speculationen hinſichtlich der Effekte, welche er ſpäter in ſeinem Spiel anwendete. Oft fand deshalb ein Meinungsaustauſch zwiſchen ihm und Rolla ſtatt, deſſen gediegene Richtung derartigen Extravaganzen völlig widerſtrebte.

Nachdem Paganini Parma verlaſſen und wieder in ſeine Vaterſtadt zurückgekehrt war, begann für ihn die eigentliche Studienzeit. Unwiderſtehlich drängte es ihn zur Verwirklichung der Probleme, die ſeiner lebhaften Einbildungskraft bisher als Phantaſiebilder vorgeſchwebt hatten. Man ſagt, daß er täglich 10—12 Stunden ſtudirt, und die von ihm entworfenen Combinationen tauſendfältig durchprobirt habe, bis er endlich ermattet zuſammengeſunken ſei. Die da-

1) Der von Paganini ſelbſt in einem Wiener Journal veröffentlichte Originaltext lautet: Giungendo in casa di Rolla noi lo trovammo ammalato ed a letto. La di lui moglie ci introdusse in una camera vicina alla sua, per avere il tempo neccessario di parlare con suo marito, il quale sembrava pocodisposto a riceverci. Avendo veduto sulla tavola della camera, ove noi eravamo, un violino e l'ultimo concerto di Rolla, diedi di piglio all' istrumento e suonai il pezzo a prima vista. Stupito di quanto egli udiva, il compositore s'informò del nome del virtuoso che aveva udito: quando seppe, ch'egli era un giovinetto, non lo volle credere, fintantochè non se ne fosse assicurato e medesimo. Egli mi dichiarò allora che non aveva più nulla da insegnarmi, e mi consigliò di andare a domandare a Paër delle lezioni di composizione".

Digitized by Google

durch gewonnenen Resultate erkaufte er freilich mit einer kränklichen, nervenüberreizten Constitution, an deren Symptomen er sein Lebelang litt.

Im Jahre 1801 unternahm Paganini seine erste Kunstreise, die ihn durch Oberitalien nach Toscana führte. Längere Zeit hielt er sich in Livorno auf und gab dort Concerte. Seine Herrschaft über das Griffbrett war damals bereits so unfehlbar, daß er es wagen konnte, öffentlich jede beliebige Composition vom Blatt vorzutragen. Dieses Kunststück, zu dessen Gelingen eben eine Virtuosennatur wie die Paganini'sche gehört, trug ihm eine kostbare Guarnerigeige als Geschenk eines Livorneser Musikenthusiasten ein. Kaum aber hatte er mit günstigstem Erfolg seine Virtuosenlaufbahn begonnen, so warf er das bisher mit aufopfernder Hingebung cultivirte Instrument plötzlich bei Seite. War es eine natürliche Reaction seiner maßlos übertriebenen Exercitien, die ihn dazu trieb, oder einer jener unvermittelten Sprünge, zu denen excentrische Charaktere so leicht hinneigen? Wer vermag es heute noch zu ergründen! Genug, Paganini bemächtigte sich der Guitarre, jenes prosaischen Instrumentes, das er mit eben so großer Virtuosität gehandhabt haben soll, wie die Violine, und trieb daneben auf dem Landsitz einer Dame, die seine Neigung fesselte, agronomische Studien. Mit diesem Zeitvertreib brachte er vier Jahre hin. Dann aber griff er (1805) aufs Neue zur Violine und begab sich wieder auf die Wanderschaft. Er kam nach Lucca. Hier trat er zuerst in einem bei Gelegenheit eines nächtlichen Kirchenfestes stattfindenden Concerte vor das Publikum, dessen Enthusiasmus bis zu einem solchen Grade stieg, daß die zur Andacht versammelten Ordensbrüder ihre Plätze verlassen mußten, um die hervorbrechenden Beifallsbezeigungen zu unterdrücken. Der Luccheſische Hof engagirte ihn sofort als Soloviolinisten und Lehrer des Prinzen Bacciochi. In diesem Verhältnis lebte Paganini drei Jahre, unablässig an der Vervollkommnung seiner ihm eigenthümlichen Technik arbeitend. Namentlich bildete er hier das Spiel auf einer Saite aus. Über die Veranlassung dazu äußerte er sich selbst gegen einen Freund, wie folgt:[1])

1) Regli, Storia del Violino in Piemonte.

Digitized by Google

„In Lucca leitete ich das Orcheſter jedes Mal, wenn die regierende Familie der Oper beiwohnte. Es ereignete ſich oft, daß ich zu den Hofcirkeln zugezogen wurde, und aller vierzehn Tage gab ich Akademien. Die Fürſtin Eliſa (Bacciochi, Schweſter Napoleon's I.) zog ſich ſtets vor dem Ende derſelben zurück, weil die Flageolettöne meines Inſtruments ihre Nerven zu ſehr angriffen. Eine außerordentlich liebenswürdige Dame, welche ich ſeit geraumer Zeit im Stillen verehrte, zeigte ſich ſehr fleißig in dieſen Zuſammenkünften, und ich glaubte in ihr eine geheime Neigung für mich zu entdecken. Allmählig wuchs unſre gegenſeitige Leidenſchaft. Eines Tages verſprach ich ihr, ſie im nächſten Concert mit einer muſikaliſchen Galanterie zu überraſchen, welche ſich auf unſer Freundſchafts- und Liebesverhältnis beziehe; gleichzeitig ließ ich bei Hofe eine Neuigkeit unter dem Titel einer Liebesſcene anmelden. Lebhaft wurde dadurch die allgemeine Neugierde erregt; aber wie groß war das Erſtaunen der Geſellſchaft, als man meine Violine mit nicht mehr als zwei Saiten bezogen ſah. Ich hatte nur die G- und E-Saite darauf gelaſſen; dieſe ſollte die Gefühle einer Jungfrau ausdrücken; jene einem leidenſchaftlich Verliebten die Stimme leihen. Ich hatte dafür eine Art von zärtlichem und ſentimentalem Dialog geſetzt, in welchem die ſüßeſten Worte mit den Ausbrüchen der Eiferſucht abwechſelten. Es waren bald einſchmeichelnde, bald klagende Weiſen; es waren Aufſchreie des Zornes und der Freude, des Schmerzes und des Glückes. Ich endete natürlich mit einer Verſöhnung, und das Liebespaar, verliebter noch als vorher, führte einen „passo a due“ aus, welcher mit einer brillanten Coda ſchloß. Dieſe Scene machte Glück; ich rede nicht von den Blicken, welche die Dame meiner Gedanken auf mich warf. Die Fürſtin Eliſa, nachdem ſie mir die größten Complimente gemacht, ſagte mit vieler Grazie: „Sie haben das Unmögliche auf 2 Saiten geleiſtet; würde eine allein Ihrem Talente nicht genügen?“ Ich verſprach alsbald einen Verſuch zu machen. Dieſer Gedanke reizte meine Imagination und nach einigen Wochen componirte ich für die G-Saite eine Sonate, welche ich unter dem Titel „Napoleone“ am 26. Auguſt vor der glänzenden und zahlreich verſammelten Hofgeſellſchaft ausführte. Der Erfolg übertraf bei Weitem meine Erwartung, und

Digitized by Google

mit dem Tage begann meine Vorliebe für die G-Saite. Mein Publikum wurde nicht müde, die für dieſelbe von mir geſchriebenen Muſikſtücke zu hören, und da ich meine Sonaten immer unaufhörlich wiederholen mußte, ſo erreichte ich jene Leichtigkeit der Ausführung, welche jetzt für Sie nichts Überraſchendes haben wird."

Im Sommer 1808 verließ Paganini Lucca, bald in dieſer, bald in jener italieniſchen Stadt ſeinen Wohnſitz nehmend, bald vom Schauplatz der Öffentlichkeit ſpurlos verſchwindend, bald durch ſeine Leiſtungen die Menge wieder elektriſirend. Zunächſt ging er nach Livorno, wohin ihn angenehme Erinnerungen zogen. Diesmal wurde ihm der Aufenthalt daſelbſt durch kleine Widerwärtigkeiten verleidet. Doch er ſpreche ſelbſt darüber: „In einem in Livorno gegebenen Concerte drang mir ein Nagel in die Ferſe; ich kam hinkend auf die Scene, und das Publikum begann zu lachen. Im Begriffe, mein Concert zu beginnen, fielen die Lichter des Notenpultes zur Erde: Neue Ausbrüche des Lachens im Publikum. Endlich platzte nach den erſten Takten die E-Saite, wodurch die Heiterkeit auf den Gipfel ſtieg. Indeſſen ſpielte ich das ganze Stück auf drei Saiten und machte Furore". Später wiederholte ſich der Unfall mit der Quinte einige Mal, und man hatte im Hinblick darauf Paganini vielfach im Verdacht, daß dahinter die Abſicht einer bloßen Effekthaſcherei ſtecke, während er doch nur Stücke ſpiele, die für drei Saiten berechnet und demgemäß einſtudirt ſeien.

Daß eine derartige Beurtheilung Paganini's ſehr bald in weitere Kreiſe gedrungen war, beweiſt die ungünſtige Meinung des franzöſiſchen Geigenmeiſters Lafont über denſelben. Ferd. Hiller [1]) erzählt darüber nach Roſſini's mündlichem Bericht Folgendes: „Lafont kam nach Mailand mit der eigenthümlichen Vorausſetzung, Paganini ſei eine Art von Charlatan, und er wollte nun kurzen Prozeß mit ihm machen. So lud er ihn denn ein, in ſeinem Concerte in der Scala etwas mit ihm zuſammen zu ſpielen. Paganini kam zu Roſſini und fragte ihn, ob er dieſer Einladung Folge leiſten ſolle. „„Du mußt es thun““, war die Antwort, „„damit Jener nicht glaube, es fehle Dir

1) „Künſtlerleben" II, 53.

Digitized by Google

an Muth, Dich mit ihm zu meſſen"". Lafont ſchickte ihm die Solo-Stimme zu; aber Paganini wollte davon nichts wiſſen und meinte, die Orcheſterprobe ſei hinreichend. In dieſer ſpielte er ſeine Partie ſehr platt und glatt vom Blatt herunter. Abends aber wiederholte er die Variationen, die Lafont vor ihm vorzutragen hatte, in Octaven, Terzen, Sexten, ſo daß der arme Franzoſe in die äußerſte Verwirrung gerieth, und nicht einmal ſo gut ſpielte, als er deſſen doch fähig war. Roſſini machte Paganini wegen dieſes Mangels an muſikaliſcher Loyalität Vorwürfe; aber er lachte in ſeinen Bart. Lafont jedoch reiſte wüthend nach Paris zurück, und Paganini wurde dort für einen Charlatan gehalten, bis er ſpäter die Pariſer eines Beſſeren belehrte."

Dieſe für Lafont nicht erfreuliche Begegnung mit Paganini ereignete ſich im Jahre 1812. Zwei Jahre ſpäter hielt Paganini ſich in Bologna auf. Von hier ging er nach Rom. In ſtiller Zurückgezogenheit verbrachte er dort ein beinahe dreijähriges Incognito, welches ihm ein langwieriges Leiden auferlegte. Dann trat er wieder vor das Publikum; doch aufs Neue warf ihn tödtliche Krankheit darnieder, infolge deren ſeine Thätigkeit durch eine lange Pauſe unterbrochen wurde. Ein berühmter italieniſcher Arzt richtete ihn, da er das Leiden nicht erkannte, beinahe zu Grunde. Den letzten Unfall, der ſeinen ohnedies ſchwächlichen Körper noch mehr reducirte, erlitt er in Prag. Dort wurde er durch das unvorſichtige Herausziehen eines Zahnes an der Kinnlade ſo verletzt, daß er die ganze untere Zahnreihe verlor.

Im Jahre 1824 erſchien Paganini wieder in Mailand, dann aber in Venedig und Neapel. Die letztere Stadt beſuchte er zum dritten Male. Der lebhafte Antheil, welchen er dort bei ſeiner früheren Anweſenheit erregt hatte, ſteigerte ſich diesmal, trotz der neapolitaniſchen Indifferenz gegen Inſtrumentalmuſik, bis zu glühendem Enthuſiasmus. 1827 concertirte er abermals in Rom.

Paganini hatte bisher ſein Vaterland noch nicht verlaſſen. Schon während ſeines erſten römiſchen Aufenthaltes war er durch den dort zeitweilig anweſenden Fürſten Metternich eingeladen worden, Wien zu beſuchen. Doch erſt jetzt, im Jahre 1828, betrat er dieſe

Digitized by Google

Reſidenz und mit ihr Deutſchland. Sein dortiges Erſcheinen bezeichnete den Beginn einer ununterbrochenen Kette von Triumphen, welche er während eines dreijährigen Zeitraumes in den Hauptſtädten Öſterreichs, Sachſens, Bayerns und Preußens feierte. Daran ſchloß ſich ſeine pariſer Glanzperiode, die mit dem am 9. März 1831 erfolgten Debüt in dem Opernhauſe begann. Mitte Mai desſelben Jahres ging er nach England, überall, zumal in London, als Violinwunder angeſtaunt und geprieſen. In der Folge bereiſte er Belgien und Frankreich. Bald ſah er ſich im Beſitz eines bedeutenden Vermögens, welches er bei ſeiner Rückkehr nach Italien (im Sommer 1834) zum Ankauf beträchtlicher Güter verwendete. Ermattet von den Anſtrengungen der unternommenen Reiſen, ſuchte er Ruhe auf der zu ſeinen Beſitzungen gehörenden Villa Gajona bei Parma. Nur gelegentlich verließ er dieſelbe, um Städte wie Genua und Mailand vorübergehend zu beſuchen. Noch ſeltener trat er vor das Publikum. Es wird nur von einem Concerte berichtet, welches er Ende 1834 in Piacenza zum Vortheil der dortigen Armen gab. Doch wurde er nochmals aus ſeinem ſtillen Lebenskreiſe nach dem lärmenden Paris gezogen, und zwar durch ein Anerbieten, mit welchem für ihn eine bittere Erfahrung verbunden war. Einige franzöſiſche Speculanten machten ihm 1836 den Vorſchlag, ſich perſönlich an der Begründung eines angeblich für tonkünſtleriſche Zwecke in Paris zu eröffnenden Caſinos zu betheiligen, das ſeinen Namen führen ſollte. Paganini ging hierauf ein, ſah ſich aber bald getäuſcht, denn hinter dem muſikaliſchen Aushängeſchild des Unternehmens ſteckte nichts anderes, als ein Etabliſſement für das Hazardſpiel, dem übrigens Paganini ſelbſt leidenſchaftlich ergeben war. Die Regierung erſtickte dieſe Speculation in ihrem Entſtehen, und ſo war man ausſchließlich auf muſikaliſche Productionen beſchränkt, deren Ertrag aber um ſo weniger mit den ſehr bedeutenden Herſtellungskoſten im Gleichgewicht ſtand, als Paganini's Geſundheitszuſtand, vielleicht auch eine Verſtimmung über die ihm bereitete Täuſchung, ſeine perſönliche Mitwirkung vereitelte. Dieſer Umſtand zog ihm einen Prozeß zu, in welchem er zu Leiſtung eines Schadenerſatzes von 50,000 Franks oder verhältnismäßiger Gefängnisſtrafe verurtheilt wurde. Doch der widerwillig ausgenutzte Künſt-

Digitized by Google

ler erlebte die Vollstreckung dieses Erkenntnisses nicht, da er zu der Zeit, als dasselbe ausgesprochen wurde, in Nizza am 27. Mai 1840 seinen Geist aufgab. Für das von ihm hinterlassene Vermögen, welches auf zwei Millionen Franks geschätzt wurde, setzte er seinen natürlichen, mit der Sängerin Bianchi gezeugten Sohn Achillo als Universalerben ein. Außerdem bedachte er Verwandte und andere ihm werthe Personen durch Schenkungen und Legate im Gesammtbetrage von etwa 110,000 Franks. Die Mutter seines Sohnes wurde mit einer Rente von 1200 Franks abgefunden. [1]) Seine Lieblingsgeige, einen prachtvollen Guarneri, vermachte er dagegen seiner Vaterstadt Genua. Dieselbe wird dort in einem Wandschranke unter wohlversiegeltem Glasgehäuse aufbewahrt[2], und Liebhabern auf besonderes Verlangen als Curiosität gezeigt. Doch darf sie Niemand berühren, und so liegt dieses kostbare Instrument leider unbenutzt da.

Als Mensch erfuhr Paganini die widersprechendsten Urtheile. Gewiß war sein Wesen von Bizarrerien eben so wenig frei wie seine Leistungen. Wenn man ihn aber der Geldgier beschuldigte, so hat man keine haltbaren Beweise dafür gegeben. Alles, was man in dieser Beziehung gegen ihn vorbrachte, ist einfach darauf zurückzuführen, daß er sich seine Leistungen in außerordentlicher Weise, und zwar nach Maßgabe der Umstände und Verhältnisse honoriren ließ. So setzte er ungewöhnlich hohe Eintrittspreise zu seinen Concerten an, die indeß zu besuchen oder zu vermeiden eine Sache des freien Entschlusses war. Von einem Lord forderte er in lakonischer Weise eine namhafte Summe für einige Musikstunden, die er dessen Tochter gegeben, und als König Georg IV. ihm die Hälfte des Honorars anbieten ließ, welches er für eine Produktion bei Hofe im Betrage von 100 Pfd.

---

1) Die Mittheilung, daß Paganini dem französischen Componisten H. Berlioz zur Ermunterung seines Talentes eine Summe von 20,000 Franks habe zukommen lassen, ist einer Angabe Rossinis zufolge nicht richtig. Paganini soll zu einem Geldgeschenk dieses Betrages, welches von Arman Bertin, dem Besitzer des „Journal des Débats", herrührte, eben nur seinen Namen hergegeben haben. S. F. Hiller's „Künstlerleben".

2) Ich sah sie selbst dort.

Digitized by Google

Sterling begehrt hatte, antwortete der Künstler! „Se. Majestät der König kann mich für bedeutend geringeren Preis hören, wenn er mein Concert im Theater besucht". Was die beiden oben erwähnten Fälle betrifft, so dürfte Paganini keineswegs zu tadeln sein, daß er vornehmen und begüterten Persönlichkeiten gegenüber, denen er in keiner Weise Rücksichten schuldete, hohe Forderungen stellte, zumal die Vertreter der vornehmen Gesellschaft nur zu oft in dem Glauben befangen sind, daß Kunst und Künstler lediglich zu ihrem Amüsement existiren. Von dem Hange zu übertriebener Sparsamkeit und einer gewissen Knauserei scheint Paganini dagegen nicht freizusprechen zu sein. Rossini erzählte darauf bezüglich: „Sein Geiz war so groß wie sein Talent, und das will nicht wenig sagen. Als er in Paris Tausende verdiente, ging er mit seinem Sohn in eine Restauration zu 2 Franks, ließ sich da für sie beide ein Diner geben und nahm noch eine Birne oder ein Stück Brod für das Frühstück seines Knaben mit nach Hause. Er hatte den sonderbaren Wunsch, Baron zu werden, und fand auch in Deutschland einen Menschen, der ihm dazu verhalf, sich aber schließlich eine nicht geringe Summe dafür zahlen ließ. Vor Ärger und Verdruß bekam er eine Krankheit, die Monate dauerte."[1] Da Paganini verschied, ohne die Sterbesakramente empfangen zu haben, deren Annahme ihm durch sein schmerzensvolles Ende unmöglich gemacht wurde, so durften seine irdischen Überreste nicht dem geweihten Boden des Kirchhofs übergeben werden. Sie verblieben daher so lange über der Erde in einem Parterrezimmer des nizzardischen Hospitals, bis nach mehrjährigen Verhandlungen die Verordnung der betreffenden Kirchenbehörde durch einen von Rom aus ergehenden Dispens aufgehoben wurde. Seine irdischen Überreste ruhen bei der Kirche jenes Städchens Gajona, in welchem Paganini eine Villa besaß. Sie wurden im Mai 1845 auf Veranlassung seines Sohnes dorthingebracht.

Paganini's Wirken glich einem phantasmagorischen Traumbild, in dem sich Wahrheit und Schein, geistig Bedeutendes und fremdartig Originelles, vielleicht auch unschön Bizarres kaleidoskopisch zu

---

1) S. F. Hiller's „Künstlerleben".

Digitized by Google

einem seltsamen Ganzen unentwirrbar verschlangen. Wie ein Wandelstern erschien er, vollendete seine eigne Bahn, verschwand wieder und ließ kaum so viel Spuren seiner künstlerischen Existenz zurück, um sich heute noch eine vollkommene Vorstellung von seinen eigenthümlichen Leistungen machen zu können, wenn man ihn nicht etwa gehört hat. Und wie Viele mögen denn noch vorhanden sein, denen solches zu Theil wurde? und wie bald werden auch diese dahin sein! Ein leuchtendes Meteor also nur, trotz Allem und Allem! Er, der Superlativ des Virtuosenthums, vermochte die Tonkunst in Wahrheit weder zu fördern, noch zu bereichern. Wie bedeutend er auch in seiner Eigenartigkeit dastand, — in rein musikalischen Dingen ließ er mehr zu wünschen übrig, als mancher anspruchslose Ripienist. Wohl trug er neben seinen Compositionen bisweilen auch die Werke anerkannter Meister vor, doch war er zu befangen in seiner einseitigen Manier, um ihnen gerecht zu werden. So ließ er sich zu Paris mit Concerten von Viotti und Kreutzer hören, allein, wie begreiflich, ohne sonderlichen Erfolg. Sein Bewunderer C. Guhr bemerkt, dies bestätigend, in seinem Werk „Paganini's Kunst die Violine zu spielen“: Es sei ihm nicht gelungen in das Fremde einzudringen, und er wäre in dem Streben, aus sich herauszugehen, gehemmt gewesen. Beim Vortrag selbst Beethoven'scher und Mozart'scher Quartette habe er ebensowenig sein Ich ganz verläugnen können, und durch die Ideen dieser Meister schienen immer seine eigenen durchzuklingen, da er denn sehr habe an sich halten müssen, um nicht, durch das Vollendete seines Mechanismus angespornt, kühne Gänge und Wendungen einzuflechten.

Indessen, wenn Paganini's Musikerthum auch nicht besser beschaffen war, als dasjenige der Virtuosenwelt überhaupt, so würde man doch sehr Unrecht thun, ihn ohne Weiteres mit dem Maße seiner Genossen messen zu wollen. Eine so außerordentliche Natur, wie Paganini, darf in diesem wie in jedem andern Betracht eine Ausnahme für sich in Anspruch nehmen. Er war eben kein gewöhnlicher Virtuose wie andere, denen es nur darauf ankommt, durch staunenerregende Fingerdressur zu glänzen. Von einem so untergeordneten Standpunkte hielt sich Paganini zur Hauptsache weit entfernt. Er

Digitized by Google

wollte künſtleriſche Wirkungen hervorbringen und erzielte ſie auf ſeine Art wirklich in einer bisher ungekannten Weiſe. Seine Technik trieb er keineswegs um ihrer ſelbſt willen; ſie war ihm Mittel zu einem Zweck, zwar nicht zu jenem höheren Zweck, den wir allgemein als das einzig wahre Ziel des ausübenden Künſtlers erkennen, immerhin aber doch zu einem ſolchen, dem ein Geiſtiges, phantaſtiſch Geſchautes und durchaus Charakteriſtiſches innewohnt. Sehr bezeichnend erſcheint es für Paganini, daß man, wie einſtimmig von vielen Seiten beſtätigt wird, bei ſeinem Spiel die Geige, als Tonwerkzeug gedacht, völlig vergaß, ein ſprechender Beweis für die geiſtig zwingende Herrſchaft, welche er ausübte. Dies wurde von allen denen nicht gebührend anerkannt, die geneigt waren, mit asceticſch intolerantem Sinn nach einem fertigen, in Bereitſchaft gehaltenen Schema jede Erſcheinung zu beurtheilen.[1] Unter ihnen befanden ſich ſelbſt Fachmänner wie Spohr. Ihm, dem höchſt normal gearteten Meiſter, der ſich nicht einmal durchaus mit Kunſtheroen wie Bach, Händel und Beethoven zu befreunden vermochte, waren derartige, von dem ſchulgerechten Wege abweichende Naturen, namentlich wenn ſie die Würde der Kunſt zu verletzen ſchienen, zuwider. In einigermaßen geringſchätzigem Tone bemerkte er, wie er ſchon in ſeinem zwölften Jahre die Wranitzky'ſchen Variationen über „Ich bin liederlich" habe ſpielen können, worin alle jene Kunſtſtücke vorkämen, mit denen Paganini ſpäter die Welt entzückte, — als ob die von ihm hervorgebrachten Wirkungen vornehmlich oder einzig in dieſen Kunſtſtücken beruhten, die übrigens doch noch andere techniſche Forderungen an den Spieler ſtellen, als der Wranitzky'ſche harmloſe Scherz. Anerkennender ſprach ſich Spohr ſpäter aus, obwohl aus ſeinem Urtheil hervorgeht, daß ihm Paganini's Erſcheinung im Ganzen genommen wenig ſympathiſch war. Er ſagt: „Im Juni 1830 kam Paganini nach Caſſel und gab zwei Concerte im Theater, die ich mit dem höchſten Intereſſe anhörte. Seine linke Hand, ſowie die immer reine Intonation ſchienen mir be-

1) In dieſe Kategorie gehört beiſpielsweiſe der Bericht Käſtner's in deſſen „Römiſchen Studien", welcher deutlich genug den verbiſſenen Winkelſtandpunkt eines forcirten Claſſicismus erkennen läßt. Es ſei hierbei bemerkt, daß Paganini ſeiner Zeit eine ganze, zum Theil polemiſche Litteratur veranlaßte.

Digitized by Google

wundernswürdig. In seinen Compositionen und seinem Vortrage fand ich aber eine sonderbare Mischung von höchst Genialem und kindisch Geschmacklosem, wodurch man sich abwechselnd angezogen und abgestoßen fühlte, weshalb der Totaleindruck nach öfterem Hören für mich nicht befriedigend war". Übrigens berichtet er an einer andern Stelle in seiner Selbstbiographie, Paganini habe ihm in Venedig (Ende 1816) unter vier Augen gestanden, „seine Spielart sei für das große Publikum berechnet und verfehle bei diesem nie ihre Wirkung".

In einem andern Lichte als Spohr's Kundgebung erscheint der dem Künstler gewidmete, jugendlich schwärmerische Antheil Robert Schumann's. Er war eigens von Heidelberg nach Frankfurt hinübergefahren, um ihn zu hören. Nur die folgenden wenigen Worte: „Abends Paganini — Entzückung (war's nicht so?) — ferne Musik und Seligkeit im Bette —" verzeichnete er in Betreff dieses Erlebnisses in sein Tagebuch. Doch lassen sie genügend seine warme Begeisterung erkennen. Bestätigt wird dieselbe durch Schumann's Bearbeitung der Paganini'schen Violincapricen für Pianoforte. [1]

Eine charakteristische, den Stempel unmittelbarer Auffassung tragende Schilderung giebt A. B. Marx in seinen „Erinnerungen" [2] von Paganini's Wesen und Leistungen. Er schreibt: „Das Opernhaus war überfüllt, Alles harrte in Spannung. Irgend eine Ouvertüre war gespielt worden. Unhörbaren Schritts, unvorhergesehn, einer Erscheinung gleich, war er an seine Stelle gelangt, und schon tönte, sprach seine Geige zu der Menge, die noch athemlos hinstarrte nach dem todtenbleichen Manne mit den tief eingesunkenen, wie schwarze Diamanten aus dem bläulichen Weiß hervorfunkelnden Augen, mit der überkühn gezeichneten römischen Nase, mit der hochgewölbten Stirn, die sich aus dem schwarzen, wild durcheinander geworfenen Lockengewirr des Haupthaares hervorhob.

„Bald nach diesem ersten Anblick traf ich mit dem seltsamen Manne bei Mendelssohn's am Familientisch zusammen. Er war still

1 S. Schumann's Biographie v. Verf. d. Blätter.

2 Verlag von O. Janke. Berlin 1865.

Digitized by Google

und ſehr freundlich; nichts hätte einen Fremden auf phantaſtiſche oder gar unheimliche Vorſtellungen gebracht. Und dennoch blieb der erſte Eindruck haften. Der Mann erſchien ein Verzauberter und wirkte verzaubernd, nicht auf mich allein, auf Dieſen oder Jenen, ſondern auf Alle.

„Nun ſtand er da, und ſogleich haſtiger Anfang des Ritornells, in dem er mit einzelnen Tonfunken das Orcheſter leitet und durchblitzt — ohne Vollendung einer Phraſe, ja ohne Auflöſung einer etwa ergriffenen Diſſonanz; und nun der ſchmelzendſte und kühnſte Geſang, wie er nie auf einer Geige gedacht worden iſt, der unbekümmert, unbewußt über alle Schwierigkeiten hinwegſchreitet, in den ſich die kühnſten Blitze eines höhniſch zerſtörenden Humors werfen; bis ſich das Auge zu tieferer, ſchwärzerer Glut entzündet, die Töne ſchneidender, ſtürzender rollen — daß man meint, er ſchlüge das Inſtrument wie in wahnſinniger Liebespein jener unglückliche Jüngling das Bild der Treuloſen, Gemordeten zart formt, und grimmig zertrümmert und wieder unter Thränen zart formt. Dann ein Fußſtampfen — und das Orcheſter ſtürmt darein und verhallt in dem Donner des beiſpielloſen Enthuſiasmus, den der Künſtler kaum gewahrt, oder mit einem tief hinabdrückenden Blicke beantwortet, oder auch mit einem rundum ſchweifenden Lächeln, bei dem ſich der Mund ſeltſam öffnet und die Zahnreihen hell zeigt; es ſcheint zu ſagen: ſo müßt Ihr mir zujauchzen, welcher ich auch ſei, welche Laune mir auch mein Leiden eingiebt, welche Laſten ſich auch meinem Fuß angehängt und den jugendlich frohen, kühnen Schritt gelähmt haben. Ehe man dies denken kann, iſt er dem Blick entzogen; und wer ſein Bild in Auge und Geiſt gefaßt hat, begreift nur nicht, warum ſie noch Muſik machen, von Mozart und Mercadante, bis er wiederkommt.

„Dann rollte er uns wohl ein Gemälde voller Luſt auf: aber welcher! So hat vielleicht vor Ferdinand und Iſabella von Spanien ein verkappter Maure den zerſtörten Granatenhain, die Herrlichkeiten der noch in ihren Trümmern entzückenden Alhambra beſungen, in der ſein Volk, ſein Haus, die Mutter und Geliebte, die zarten Geſchwiſter hingeſchlachtet wurden, daß er nun ganz vereinſamt durch die Welt zieht, und über den glühenden Sand der Wüſte hinjagt, und

Digitized by Google

auf Tod und Leben die Rückkehr wagt und die alte frohe Zither mißhandelt und peinigt zu jenen Tönen der Luft, und dabei in Schmerz vergeht vor dem verlorenen Paradiese.

„Es war ein eigenthümlich Ding um diesen Mann. Was man äußerlich aus seinem Spiel herausnehmen und bewundern konnte, — diese allen Andern unmöglich scheinenden Spielfiguren, diese Mischung von gestrichenen und gerissenen Tönen (coll' arco und pizzicato) in Einem schnell dahinrollenden Lauf, diese Octavengänge auf Einer Saite (die tiefere Octave in blitzschnellem, kaum merkbarem Vorschlag), das alles waren nur Mittel, bedeutete an sich für den Mann gar nichts; die innere Poesie seiner vor unsern Augen ihre Schöpfungen vollendenden Phantasie: das war es, was die Hörer gefangen nahm und dahin zog in die Ferne zu fremdartigen Gesichten.

„Und wiederum, wenn diese Geige für sich erklang und bang ersseufzte, wie in süßer Liebesnoth, oder wechselnd damit hastige Laute murmelte, wie eine geschäftigte Alte zwischen Lachen und Weinen Botschaft und Trost, Liebesschwüre und höhnischen Verrath durcheinanderwirrt: das war nicht Geigenspiel, nicht Musik, sondern Zauberei — also doch Musik, nur nicht die landläufige."

Nur nicht die landläufige! das ist es eben, was Manche zu einem absprechenden Urtheil über Paganini verleitete. Um gerecht zu sein, muß man ihn als Specialität an seiner Stelle gelten lassen, denn er offenbarte eine wirkliche Potenz, die dem Virtuosenthum von métier abgeht. Freilich empfahl sich eine so scharf zugespitzte individuelle Erscheinung nicht als Muster des Violinspiels; noch weniger vermochte Paganini selbst eine Schule zu begründen. Daß dem also ist, beweisen seine Nachahmer, die es höchstens entweder nur bis zu karikirten oder schwächlich verwässerten Nachbildern, wenn nicht gar zu einem unerquicklichen Gemisch von Beidem brachten.

Noch mehr! Bei reiflichem Nachdenken ist leicht zu erkennen, daß das Studium der Paganini'schen Compositionen keinen wesentlichen Gewinn ergiebt. Man steigert seine innere Qualität als Violinspieler nicht im Mindesten, macht sich nicht um eine Haaresbreite fähiger für den Dienst der Tonkunst, wenn man einfache und doppelte Flageolettöne in ganzen Tonfiguren, complicirte Pizzicato's mit der

Digitized by Google

linken Hand u. ſ. w. virtuoſenmäßig auszuführen im Stande iſt. Die Behauptung Guhr's [1]), das Studium des Flageoletſpiels fördere und ſteigere die Reinheit der Intonation, erſcheint mindeſtens ſehr zweifelhaft, wenn man ſich vergegenwärtigt, daß ein Geiger wie Ernſt z. B., welcher eine außerordentliche Gewandtheit darin beſaß, häufig auffallend unſauber intonirte, während andere bedeutende Violiniſten, die dieſes Effektmittel durchaus ignorirten, völlig rein ſpielten. Auch würde das von Guhr zum Vortheil für die Intonation angerathene Flageoletſtudium einen abſolut reinen Saitenbezug erfordern, der jedoch in den ſeltenſten Fällen herzuſtellen iſt. Und ſelbſt bei einem ſolchen erſcheint es fraglich, ob die Griffpunkte aller Flageolettöne mit den natürlichen Tönen genau zuſammenfallen. Die Hauptſache bleibt offenbar immer ein feines, durch ſorfältiges Scalenſtudium geſchärftes Gehör.

Man könnte hier entgegnen, daß auch Ferd. David in ſeiner Violinſchule der Übung des Flageoletſpieles das Wort redet, indem er ſagt, dasſelbe habe den Nutzen, daß es zur vollkommenen Reinheit der Intonation führe. Sein Spiel lieferte indeſſen gleichfalls keinen Beweis für die Richtigkeit dieſer Behauptung, da er bekanntlich mehrentheils etwas zu hoch intonirte.

Ein principieller Gegner des Flageoletſpieles war Ludw. Spohr. Er bemerkt über dasſelbe in ſeiner Violinſchule: „Wäre das Flageolet auch ſelbſt ein Gewinn für die Kunſt und eine Bereicherung des Violinſpieles, die der gute Geſchmack billigen könnte, ſo würde es durch Aufopferung eines großen und vollen Tones doch zu theuer erkauft werden, denn mit dieſem iſt es unvereinbar, weil die künſtlichen Flageolettöne nur bei ganz ſchwachem Bezug anſprechen, und auf dieſem iſt kein großer Ton möglich."

Daß es ausnahmsweiſe erwünſcht ſein kann, ein oder das andere Paganini'ſche Stück zu ſpielen, um gewiſſe Eigenthümlichkeiten des Autors kennen zu lernen, ſoll nicht in Abrede geſtellt werden. Allein eine nachhaltigere Hingabe an ſeine Compoſitionen iſt ſchlech-

1) S. deſſen Werk: „Paganini's Kunſt die Violine zu ſpielen", in welchem ſich nähere Aufſchlüſſe über die techniſchen Mittel finden, deren Paganini ſich bediente (Mainz, Schott's Söhne).

Digitized by Google

terdings bedenklich, weil sie, wie die Erfahrung gelehrt hat, zu einer abseitführenden Einseitigkeit und damit zu einer Entfernung von der eigentlichen Werkthätigkeit des ausübenden Künstlers führt. Zudem gebricht es der Violinliteratur in keiner Beziehung an reichlich erschöpfendem Studienmaterial und es hat genug auserlesene Geiger gegeben, die sich wenig oder gar nicht mit Paganini'schen Compositionen befaßt haben. Überdies bleibt die Wiedergabe seiner Werke, da sie nicht zugleich den Geist ihres Urhebers auf den Spieler übertragen, immer höchst problematisch: sie sind jener fabelhaften Sphinx vergleichbar, deren Räthsel, nachdem es Vielen das Leben gekostet, nur von einem Oedipus gelöst werden konnte.

Bei weitem nicht alle unter dem Namen Paganini's erschienenen Compositionen sind authentisch. Er selbst erkannte ausdrücklich nur die „24 geistreich gestalteten Capricci, o studi per Violino solo, op. 1; 12 Suonate per Violino e Chitarra, op. 2 und 3, und 6 Quartetti per Violino, Contralto, Chitarra e Violoncello, op. 4 und 5 an. Von seinen Concertstücken pflegte er nur die Orchesterpartie aufzuschreiben, um die Solostimme ausschließlich für sich zu reserviren. Doch hat es nicht an Leuten gefehlt, die das von ihm Gehörte, so gut es ging, nach der Erinnerung aufzeichneten. Aus diesem Grunde sind die von ihm bei seinen Lebzeiten und nach seinem Tode erschienenen Violincompositionen, soweit sie nicht zu den vorgenannten gehören, apokryph.

Paganini's Einfluß auf das Violinspiel seiner Zeit äußerte sich am fühlbarsten und nachhaltigsten in der französischen Schule, während Deutschland nur in vereinzelten Fällen vorübergehend von demselben berührt wurde. Das Vaterland des Künstlers selbst begnügte sich mit dem Ruhme, ihn hervorgebracht zu haben und in einem zweiten genueser Kinde einen Schüler von ihm zu besitzen.

Dieser ist Ernesto Camillo Sivori. Er wurde am 25. October 1815 geboren, zeigte sehr frühzeitig ungewöhnliche Anlagen zum Violinspiel und war zunächst der Schüler Costa's, durch den seine Fähigkeiten so trefflich entwickelt wurden, daß Paganini sich mit großem Interesse seiner höheren Ausbildung widmete. Diesem Umstande muß die Richtung zugeschrieben werden, welche Sivori als

Geiger vertritt, denn er gehört dem exclusiven Virtuosenthum an, und dieses besitzt in ihm einen seiner namhaftesten Repräsentanten der Gegenwart.

Sivori gebietet über eine Technik, die keine Schwierigkeit kennt. Seine Tonbildung ist ungemein geklärt und wohllautend. Doch weiß er die schönen ihm zu Gebote stehenden Mittel keineswegs für höhere oder auch nur eigenthümliche künstlerische Wirkungen zu verwerthen. Es fehlt ihm eben gänzlich an jenen geistigen Eigenschaften, durch die das Virtuosenthum sich, wie bei seinem Vorbilde, im einzelnen Falle rechtfertigen kann. Während Paganini das Unerhörte mit mächtiger Faust packt, und alle Fesseln sprengend, in eigenwillig dämonischer Weise berückend darstellt, ergeht sich Sivori in Experimenten, deren unfruchtbares Wesen entweder gleichgültig läßt, oder höchstens nur ein tiefes Bedauern im Hinblick auf die offenbarte künstlerische Verirrung einzuflößen vermag. Unter anderem producirte er in einem Mailänder Concert [1] (1860) eine von ihm componirte Gewitterscene für Violine Solo, — eine Geschmacklosigkeit, die sich von selbst parodirt. Seine veröffentlichten Compositionen, bestehend in Concerten, Variationen ꝛc., sind, ganz seiner virtuosen Richtung entsprechend, ohne allen Kunstwerth.

Das äußere Leben Sivori's ergiebt folgende Notizen. Als zehnjähriger Knabe besuchte er in Paganini's Gesellschaft Frankreich und England. Längere Zeit lebte er dann wieder in der Heimath, um sich unter Beihilfe Giovanni Serra's die nothwendige theoretische Bildung anzueignen. 1839 begann er seine eigentliche Laufbahn als Concertist, die ihn zunächst nach Rußland führte. 1841 war er in Belgien und Holland, 1843 in Paris und während der beiden folgenden Jahre in England. Von hier schiffte er sich 1846 nach Amerika ein, das er in seiner ganzen Ausdehnung von Norden bis Süden bereiste. 1850 kehrte er in seine Vaterstadt zurück. Die Erträgnisse seines bisherigen Gewinnes versprachen ihm ein ruhiges behagliches Leben. Doch durch einen unvorhergesehenen Zufall verlor er sein ganzes Vermögen, und sah sich infolge dessen aufs Neue genöthigt, dem Erwerbe nachzugehen. Er wandte sich wieder nach England.

1) Ich hörte ihn dort selbst.

Digitized by Google

Dann besuchte er (1853) die Schweiz. Auf dieser Reise brach er bei einem Umsturz des Wagens, in welchem er sich befand, einen Arm. Nach glücklich erfolgter Heilung widmete er sich wieder seinem Berufe, dem er noch gegenwärtig obliegt.

Zu den übrigen namhaften italienischen Violinspielern dieses Jahrhunderts übergehend, haben wir zunächst Pietro Rovelli, geb. den 6. Februar 1793 in Parma, zu berücksichtigen. Er empfing den ersten Unterricht von seinem Großvater, welcher bei der Kirche St. Maria Maggiore in der genannten Stadt angestellt war, trat als dreizehnjähriger Knabe bereits vor das Publikum, und betrieb dann in Paris unter Kreutzer's Leitung das Geigenstudium. Auf einer Kunstreise, welche er von dort aus durch Deutschland machte, und die ihn 1817 auch nach Wien führte, fand er in München so beifällige Aufnahme, daß er zum Hofconcertmeister ernannt wurde. Im Jahre 1819 gab er indessen diese Stellung auf, kehrte nach der Vaterstadt zurück, und trat in den, ehedem von seinem Großvater bekleideten Wirkungskreis, dem er sich bis zu seinem Tode, den 8. September 1838, widmete. Sein Schüler war Bernhard Molique, über den sich Näheres in dem folgenden Abschnitte findet. Spohr, der Rovelli Ende 1815 in München hörte, bemerkt von ihm, daß er mit den Vorzügen der pariser Schule auch Das verbunden habe, was den Eleven derselben gewöhnlich abgehe: Gefühl und eigenen Geschmack. In der Wiener Musikzeitung (Jahrg. 1817 S. 63) heißt es über ihn: „er ist ein höchst angenehmer Spieler und weiß durch seinen melodiösen, schmeichelnden Vortrag die Herzen seiner Zuhörer so treffend zu rühren, daß sie ihm den lautesten Beifall dafür zollen müssen; kurz, er ist ganz Sänger auf seinem Instrument, damit verbindet er eine seltene, überaus reine Intonation, einen schönen Bogenstrich, die größte Ruhe und Anspruchslosigkeit, die größte Bescheidenheit und Kaltblütigkeit — fast könnte man ihm mehr Feuer wünschen — und man kann von ihm sagen, daß er Rührung und Entzücken in seinen Zuhörern erweckt, ohne sie durch ein oft unzeitiges zuversichtliches Betragen dazu stimmen zu wollen".

Ein neuerer Violinspieler Italiens von bedeutendem Rufe ist Antonio Bazzini, geb. den 10. März 1818 zu Brescia. Auch

Digitized by Google

er gehört der virtuosen Richtung an, unterscheidet sich aber von dem Gros seiner Genossen durch ein gesinnungsvolleres Streben. Dies offenbart sich namentlich in seinen Violincompositionen, die zu den besseren des Salongenre's gehören.

Schon seit seinem 13. Lebensjahre befleißigte sich Bazzini der Compositionskunst. Mit 17 Jahren schrieb er einige Ouvertüren für das Theater seiner Vaterstadt. Zu gleicher Zeit wurde er Capellmeister an der Brescianer Kirche San Filippo, für welche er Vespern und eine Messe schrieb. 1836 fand er Gelegenheit, sich vor Paganini hören zu lassen. Dieser rieth ihm, sich als Concertspieler bekannt zu machen, und so begab sich Bazzini auf eine Kunstreise, die ihn nach Venedig, Triest, Wien, Pest, Dresden, Leipzig, Berlin und Copenhagen führte. Nach sechsjähriger Abwesenheit in die Heimath zurückgekehrt, durchzog er sein Vaterland und hierauf Frankreich und Spanien. Seine Leistungen waren in technischer Beziehung hervorragend: Bazzini gebot über eine große Gewandtheit in Bewältigung der bedeutendsten Schwierigkeiten. Aber die Wirkung seines Spiels wurde in etwas durch eine eigenthümlich manirirte, häufig überreizte Ausdrucksweise beeinträchtigt. In reiferen Jahren gab Bazzini das virtuose Wanderleben auf, um sich vorzugsweise dem Schaffen zu widmen. Die Erzeugnisse seiner Muse werden in Italien geschätzt. In Mailand hat der Künstler eine einflußreiche Stellung als Lehrer der Theorie und Composition gefunden, die er noch gegenwärtig bekleidet.

Eine südländische Celebrität der Neuzeit war das Milanollo'sche Geschwisterpaar, dessen jugendlich graziöse Erscheinung ehedem lebhaften Antheil hervorrief. Beide Schwestern wurden in dem piemontesischen Orte Savigliano, und zwar die ältere, Teresa, am 18. August 1827, die jüngere, Maria, am 18. Juni 1832 geboren. Der Vater betrieb das Geschäft eines Seide-Spinnmaschinenfabrikanten. Teresa entfaltete ihr Talent, obwohl sie anfänglich bei einem Violinspieler ihres Geburtsortes, Namens Ferrero, und dann in Turin bei Caldera und Giov. Morra studirt hatte, hauptsächlich unter dem Einfluß der französisch-belgischen Schule. In Begleitung ihres Vaters kam sie nämlich 1836 nach Paris. Hier wurde sie für einige Zeit Lafont's Schülerin. 1840

Digitized by Google

hatte sie dann noch vorübergehend Habeneck und ein Jahr später de Beriot in Brüssel zum Lehrer. Seit ihrem neunten Lebensjahre producirte sie sich bereits vielfach als Concertspielerin. Inzwischen hatte sich auch Maria Milanollo unter Anleitung ihrer Schwester so weit herausgebildet, daß sie vom Jahre 1840 ab mit ihr gemeinsam öffentlich auftreten konnte. Sie zogen gleich einem Doppelgestirn wiederholt durch Deutschland, Frankreich, England, Holland und Belgien, überall durch ihr anmuthiges Talent Aufsehen erregend. Beide geboten über eine correkt geschulte, virtuos gebildete Technik, die sie für die entsprechende Wiedergabe der modernen Violinliteratur vorzugsweise befähigte. Teresa's Spiel zeichnete sich überdies durch einen sinnend ernsten Zug aus, während ihre Schwester ein munteres, lebensfrisches Temperament offenbarte. Gern enthielt man sich Angesichts dieser jugendlich naiven Erscheinungen jener höheren künstlerischen Forderungen, welche man gereiften Männern gegenüber in geistiger Hinsicht geltend zu machen berechtigt ist.

Das Band, welches die Schwestern nicht nur leiblich, sondern auch künstlerisch umschlang, wurde plötzlich durch den Tod Maria's zerrissen. Sie starb zu Paris an den Folgen der Auszehrung am 21. October 1848. Erst nach längerer Pause setzte Teresa ihre Kunstreisen allein bis Anfang 1857 fort. Dann verheirathete sie sich mit Théodore Parmentier, gegenwärtig General und Mitglied des Comité für Frankreichs militärische Befestigungen zu Paris, um für immer ins Privatleben zurückzutreten und, die schönere Aufgabe des Weibes erfüllend, an der Seite eines würdigen Gatten im häuslichen Kreise zu walten.

Als eine Reminiscenz der beiden Milanollo's sind an dieser Stelle die Schwestern Ferni zu erwähnen, welche nicht nur durch ihr gefälliges, correktes, doch keineswegs hervorragendes Violinspiel, sondern auch durch ihre Schönheit Anziehungskraft auf das Publikum übten, aber nicht lange der Öffentlichkeit angehörten.

Außer den vorgenannten Persönlichkeiten dürften als italienische Vertreter des Violinspiels dieses Jahrhunderts noch zu erwähnen sein: Nicola De-Giovanni, geb. 1802 in Genua, gest. am 14. Mai 1856 als Orchesterdirigent des Theaters in Parma;

Digitized by Google

Francesco Bianchi, geb. d. 20. November 1821 zu Asti, gegenwärtig Orchesterdirektor am Theater in Turin; Cesare Trombini in Venedig, Schüler Mayseder's; Luigi Arditi; Pinto, Concertmeister des Theaters S. Carlo und Lehrer des Violinspiels am Conservatorium zu Neapel, Pinelli und Papini.

Über die drei ersten dieser Männer, so wie über Pinto fehlen alle Nachrichten. Luigi Arditi, geb. 22. Juli 1822 in dem piemontesischen Städchen Crescentino, besuchte die Mailänder Musikschule vom März 1836 bis zum September 1842. Nach vollendetem Studium im Violinspiel und in der Composition trat er als Solist in einigen Städten seines engeren Heimathlandes auf, wurde dann Orchesterchef in Vercelli, Mailand und Turin, verließ aber die letztere dieser Stellungen, um in Gemeinschaft mit dem bekannten Contrabaß-Virtuosen Bottesini zu concertiren. Hierauf nahm er das Amt eines Orchesterchefs und Solospielers beim Theater in Havana an, begab sich von dort nach New York, um in letzterer Stadt ebenfalls als Orchesterführer bei der Musikakademie thätig zu sein, folgte aber nach einiger Zeit einem von Constantinopel an ihn ergangenen Ruf. Indeß auch hier war seines Bleibens nicht: er nahm ein Engagement Lumley's als Orchesterdirigent bei der italienischen Oper in London an, wo er noch gegenwärtig lebt. Später leitete er dort auch sogenannte Promenadenconcerte im Covent-Garden Theater.

Arditi hat sich auch als Tonsetzer, hauptsächlich aber durch eine Anzahl Gesangsstücke im galanten Salongenre bekannt gemacht, unter denen insbesondere der im Walzercharakter gehaltene „baccio“ viel gesungen worden ist.

Der Geiger Pinelli gehört zu denjenigen italienischen Musikern der Gegenwart, welche sich unter deutschen Einflüssen entwickelt haben. Während seines Aufenthaltes in Deutschland genoß er eine Zeitlang im Violinspiel Joachim's Unterweisung. Nach Rom zurückgekehrt, war er vielfach bemüht, deutsche Instrumentalmusik dort einzuführen, wodurch er sich ein Verdienst um die Musikkreise der Hauptstadt Italiens erworben hat.

Guido Papini, geb. 1846 zu Camajore bei Lucca, machte seine Studien als Geiger unter Giorgetti's Leitung in Florenz. Kaum

hatte er es so weit gebracht, um sich mit Beifall öffentlich hören zu lassen, als er auch schon wieder die betretene Künstlerlaufbahn aufgeben wollte. Hiervon wurde er jedoch durch den Rath einsichtiger Leute zurückgehalten. Mit steigendem Erfolg concertirte er dann in seinem Vaterlande, in Frankreich und in England, und erwarb sich dadurch einen künstlerisch geachteten Namen. Auch als Tonsetzer für sein Instrument bethätigte er sich in mannichfacher Weise. Gegenwärtig hat er eine Violinschule veröffentlicht.

Als jüngste bemerkenswerthe Erscheinung des italienischen Violinspieles ist endlich noch Teresina Tua zu nennen, welche als das Kind einer unbemittelten Musikerfamilie am 27. Mai 1867 in Turin geboren wurde. Den ersten Unterricht empfing sie von ihrem Vater. Im siebenjährigen Alter ließ sie sich öffentlich hören. Gelegentlich eines Auftretens in Nizza erregte sie die Theilnahme einer begüterten russischen Dame, welche ihr die Mittel gewährte, nach Paris zu gehen. Hier wurde ihr nicht allein die Protektion der Gattin des vormaligen Präsidenten Mac Mahon und der Exkönigin Isabella, sondern auch der Unterricht des bewährten Violinpädagogen L. Massart zu Theil. Gute Leitung und reger Fleiß förderten sie so schnell, daß man ihr bei den Prüfungen im Conservatorium den ersten Preis zuerkannte. Hierauf trat sie (1879) eine Kunstreise durch Frankreich, Spanien und Italien an. Im Jahre 1882 concertirte sie in Wien, Berlin und anderen größeren deutschen Städten. Ihre Leistungen, vortheilhaft durch ein munteres, gefälliges Wesen unterstützt, fanden überall großen Beifall. Teresina Tua gehört, wie mehr oder weniger alle in der pariser Schule gebildeten Geiger, durchaus jener virtuosen Richtung an, welche auf vorwiegend äußerliche Wirkungen berechnet ist. Mit Leichtigkeit überwindet sie bedeutende technische Schwierigkeiten aller Art. Dazu kommen correkte Intonation und wohlklingende, wenn auch nicht voluminöse Tongebung. Hoffentlich wird ein fortgesetztes, ernstes, mehr als bisher auf das musikalisch Künstlerische gerichtetes Studium die jugendliche Spielerin noch weiter fördern, namentlich aber ihre Ausdrucks- und Vortragsweise im Allgemeinen, so wie ihr Cantilenenspiel im Besonderen vertiefen. Daß sie ein ungewöhnliches Geigentalent besitzt, ist unverkennbar.

Digitized by Google

V. Deutſchland.

Die vielſeitigen rühmlichen Beſtrebungen Deutſchlands im achtzehnten Jahrhundert, eine nationale Schule des Violinſpiels aus den gegebenen Fundamenten der italieniſchen Kunſt zu entwickeln und heranzubilden, gingen, je länger deſto mehr, einer ſchönen Verwirklichung entgegen. Im Allgemeinen erwieſen ſich Umſtände und Bedingungen für das gedeihliche muſikaliſche Fortſchreiten Deutſchlands ebenſo günſtig wie in der vorhergehenden Epoche. Wohl wurden die Gaue Germaniens abermals für lange Jahre von verheerenden Kriegen und einer ſchmachvollen Bedrückung der bonapartiſchen Fremdherrſchaft heimgeſucht; doch der deutſche Geiſt war mächtig genug, um nicht nur dieſe herbe Prüfung ſiegreich zu bewältigen, ſondern auch mit einem höheren, gehobneren Bewußtſein ſeiner ſelbſt daraus hervorzugehen. Ein erneuertes Leben, ein geſteigerter Thatendrang befeuerte die Gemüther der durch eigene Kraft befreiten Nation, und ein herrlich unvergleichliches Auferſtehungsfeſt vollzog ſich in Wiſſenſchaft und Kunſt. Zwar verlor die letztere, insbeſondere die Muſik, inſofern einigermaßen an Terrain, als ein Theil der kleineren Höfe, an denen die Tonkunſt bisher Pflege gefunden hatte, durch die politiſchen Umwälzungen der Unterjochungs- und Befreiungskriege beſeitigt wurde; allein dieſer Verluſt war im Ganzen genommen unweſentlicher Natur, denn noch genug Stätten für den Cultus der Tonkunſt blieben beſtehen, und an dieſen entwickelte ſich in der Folge ein um ſo wirkſameres Leben und Streben. Überdies machten ſich einzelne größere Provinzſtädte, vor allem aber Leipzig, um die Förderung muſikaliſcher Intereſſen hochverdient. Dieſer im Hinblick auf ſeine materielle und geiſtige Bedeutung altberühmte Ort beſaß in dem von municipalem Geiſt und echter Kunſtliebe getragenen Gewandhausconcerte ſeit 1743 ein Inſtitut, welches ſich unter Leitung bewährter Meiſter nach und nach zu einer in ſeiner Art einzigen Pflanzſchule für die Inſtrumentalmuſik (Orcheſter- und Soloſpiel) erhob. Nach den Befreiungskriegen, in denen es nur während 1813—1814

Digitized by Google

eine vorübergehende Unterbrechung erlitt, von Neuem aufblühend, wurde es durch Felix Mendelssohn-Bartholdy auf seinen Höhepunkt geführt. Zu dieser Zeit bildete Leipzig gewissermaßen den Areopag der musikalischen Welt. Sowohl für Tonsetzer als ausübende Künstler war es damals Ruhmes- und Ehrensache, dort ihre Produktionen vernehmen zu lassen, und wer in Leipzig entweder als Componist, Spieler oder Sänger durchgedrungen war, hatte den besten Geleitsbrief für Deutschland und darüber hinaus gewonnen. Hiermit war aber Leipzigs musikalische Bedeutung keineswegs erschöpft. Das daselbst gegebene Beispiel spornte zur Nacheiferung in anderen Städten an. Hier und dort wurden Unternehmungen nach dem Vorbilde der Gewandhausconcerte begründet, und heute giebt es in Deutschland kaum noch eine nennenswerthe Stadt, die nicht aus eigenen Mitteln alljährlich einen feststehenden Cyklus von musikalischen Aufführungen besitzt. So trug denn auch in dieser Beziehung die ehrwürdige Cantorenstadt wesentlich zu dem verallgemeinerten und reichen Musikleben bei, durch welches Deutschland sich gegenwärtig in hohem Grade auszeichnet.

Eine nicht zu unterschätzende Bereicherung wurde endlich der deutschen Kunstpflege auch durch die Begründung der Musikconservatorien in Prag (1811), Wien (1821) und Leipzig (1843) zu Theil, der weiterhin, obwohl nicht durchaus dem Bedürfnis entsprechend, die Eröffnung ähnlicher Anstalten in Cöln, Berlin, München, Dresden, Stuttgart, Frankfurt und anderen Orten folgte.

Daß die eben angedeuteten Verhältnisse in ihrer Totalität nicht nur eine befruchtende Rückwirkung auf Deutschlands Musikzustände im Allgemeinen, sondern speciell auch auf die Fortentwickelung des Violinspiels haben mußte, ist selbstverständlich.

Der vorige Abschnitt über das Letztere hat gezeigt, welche Bedeutung Dresden, Berlin, Mannheim, München und Wien für die Förderung dieses Kunstzweiges im achtzehnten Jahrhundert hatten.

Die erste der genannten Städte war nur für kurze Zeit der Schauplatz jener Bestrebungen, deren Betrachtung unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, wogegen die Berliner Schule, allmählich absterbend, doch noch bis ins gegenwärtige Jahrhundert hinein be-

Digitized by Google

merkenswerthe Lebenszeichen von ſich gab. Wieder anknüpfend an Franz Benda's Zögling Carl Haacke, haben wir zunächſt deſſen Schüler Möſer, Seidler und Maurer zu berückſichtigen.

Carl Möſer, geb. in Berlin am 24. Januar 1774, war der Sohn eines Trompeters im Ziethen'ſchen Huſarenregiment, und erhielt von ſeinem Vater den erſten Violinunterricht. Die weitere Ausbildung übernahmen der Kammermuſikus Böttcher und Concertmeiſter Haacke. Bald fand Möſer eine Anſtellung in der königl. Capelle, doch verlor er dieſelbe plötzlich infolge eines zarten Verhältniſſes mit der Gräfin de la Marck, einer natürlichen Tochter König Friedrich Wilhelm II. Durch die Umſtände genöthigt, Berlin zu verlaſſen, begab er ſich nach Hamburg. In dieſer Stadt erhielt er durch die Begegnung mit Viotti und Rode Anregung zu erneuertem eifrigem Studium. Mannichfache Reiſen, die er in der Folgezeit unternahm, erweiterten ſeine Fähigkeiten, und mit einem bedeutenden Zuwachs an künſtleriſchem Vermögen betrat er wieder Berlin, nachdem der König, deſſen Ungnade er ſich zugezogen, geſtorben war. Doch fand er dort noch keinen feſten Haltpunkt. Abermals wurde er veranlaßt, ſeine Vaterſtadt zu verlaſſen, diesmal jedoch der Kriegsereigniſſe halber. Im Jahre 1811 aber wurde er bei der Reorganiſation des königl. Capellinſtitutes für dasſelbe als erſter Violiniſt gewonnen. Während ſeiner letzten zehn Dienſtjahre — er ſtarb am 27. Januar 1851 — führte er außerdem den Titel eines königl. Capellmeiſters. Vorzüglich gerühmt werden Möſer's Leiſtungen im Quartettſpiel. Als Componiſt für ſein Inſtrument war er unbedeutend. Unter ſeinen zahlreichen Schülern ſind Müller, Zimmermann und ſein eigener, ſeit vielen Jahren in Südamerika lebender Sohn Auguſt Möſer hervorzuheben.

Carl Friedrich Müller, der Führer des ehedem berühmten, von deſſen Söhnen fortgeſetzten Streichquartetts, geb. d. 11. November 1797 in Braunſchweig, war der älteſte Sohn des braunſchweiger Hofmuſikus und Violiniſten Ägidius Chriſtoph Müller. Den erſten Muſikunterricht empfing (nach Fétis' Angabe) Carl Fr. Müller bei ſeiner Mutter, dann wurde er Möſer's Schüler in Berlin. Nach vollendetem Studium heimgekehrt, war er mehrere Decen-

Digitized by Google

nien hindurch herzoglicher erster Concertmeister in seiner Vaterstadt. Er starb am 4. April 1873.

August Zimmermann, geb. d. 28. März 1810 zu Zinndorf bei Straußberg, war seit 1828 Mitglied der königl. Capelle in Berlin, und machte sich namentlich durch seine, eine lange Reihe von Jahren hindurch gegebenen Quartettsoiréen vortheilhaft bekannt. 1874 trat er in Ruhestand und lebt seitdem in Steglitz bei Berlin. Unter seinen Schülern sind der bereits verstorbene Concertmeister Tomasini in Neustrelitz, und August Möser, dessen erste Studien Zimmermann leitete, so wie die Geiger Oertling und Rehfeldt hervorzuheben.

Der zweite Schüler Haacke's, Ferdinand August Seidler, wurde am 13. September 1778 in Berlin geboren. Im Alter von zehn Jahren wirkte er bereits in der königl. Capelle mit, welcher er definitiv 1793 nach erfolgter Confirmation einverleibt wurde. Als Concertspieler erwarb er sich einen geachteten Namen, nicht nur in Berlin, sondern auch auf seinen Reisen in Deutschland, Holland, Frankreich und Rußland. Nachdem er während der Jahre 1811—1816 in Wien gelebt, betrat er seine Vaterstadt wieder und fand 1816 in der königl. Capelle als Concertmeister Anstellung. Er starb am 27. Febr. 1840. Spohr rühmt ihm schönen Ton und sauberes Spiel nach.

Louis Wilhelm Maurer, geb. am 8. Febr. 1789 zu Potsdam, trat bereits mit 13 Jahren in Berlin als Solospieler auf. Hier blieb er längere Zeit. Im Verkehr mit ausgezeichneten Künstlern seine Leistungen unausgesetzt fördernd, fand er zugleich einen Wirkungskreis als Mitglied der königl. Kammermusik. Die über Deutschland bald darauf hereinbrechenden kriegerischen Ereignisse veranlaßten ihn indessen, 1806 seine Stellung aufzugeben. Er wandte sich nach Rußland. Auf der Reise dahin machte er in Riga die Bekanntschaft Rode's und Baillot's, der er werthvolle Anregungen für sein Studium verdankte. Demnächst ging Maurer über Petersburg nach Moskau, um dort als Musikdirektor der Privatcapelle des Kammerherrn Wsowologski vorzustehen. Diese Thätigkeit, welche zeitweilig durch die französische Occupation und den Brand Moskau's unterbrochen wurde, fesselte ihn bis 1817. Im folgenden Jahre

Digitized by Google

kehrte er nach Berlin zurück und besuchte von hier aus Paris, um sich daselbst öffentlich hören zu lassen. Eine inzwischen an ihn ergangene Berufung führte ihn dann nach Hannover zur Übernahme des Concertmeisteramtes, welches er von 1819—1832 bekleidete. Seit dieser Zeit lebte und wirkte Maurer vorzugsweise in Petersburg, wo er als kaiserl. Generalmusikdirektor thätig war. Am 25. October 1878 starb er zu Petersburg.

Maurer's Spielweise war durch Gediegenheit und treffliche Durchbildung ausgezeichnet. Dem entsprechend sind seine Violincompositionen, die den Einfluß der Viotti-Rode-Kreutzer'schen Richtung nicht verkennen lassen, von tüchtiger, solider Beschaffenheit, doch fehlt es ihnen an sinnlich schönem Reiz. Maurer hat nicht nur Violin-Concerte und -Duetten geschrieben, sondern sich auch in den höheren Kunstgattungen, wie in der Symphonie und im Streichquartett versucht, freilich nur mit vorübergehendem Erfolg. Nur eines seiner Werke hat als ein Unicum der modernen Violinliteratur längere Zeit Beachtung gefunden: die Concertante für vier Violinen und Orchesterbegleitung.

In München machte sich durch Cannabich's und Ferdinand Fränzel's Thätigkeit eine Nachwirkung der Mannheimer Schule bis ins gegenwärtige Jahrhundert geltend. Die bemerkenswerthesten dort gebildeten Violinisten sind die Gebrüder Moralt, Bohrer und Täglichsbeck.

Die Gebrüder Moralt gehören einer Künstlerfamilie an, deren Glieder noch gegenwärtig in der Münchener Hofcapelle zu finden sind. Der älteste derselben, Joseph, geb. am 5. August 1775 in Schwetzingen bei Mannheim, erlernte die Anfangsgründe der Musik beim Stadtmusikus Carl Geller und wurde dann Schüler des Violinisten Lops, welcher Kammermusikus beim Herzog Clemens von Bayern war. In der Composition unterrichtete ihn Peter Winter. 1797 wurde er bei der Hofmusik angestellt, nachdem er mehrere Jahre vorher Accessist gewesen. Als Concertspieler reiste er mehrfach im Auslande, namentlich in Frankreich, England und der Schweiz umher. Im Jahre 1800 erhielt er die Ernennung zum Concertmeister der Münchener Hofcapelle. Mit seinen Geschwistern bildete er nach Art

Digitized by Google

der braunſchweigiſchen Gebrüder Müller ein Streichquartett, dem er auch außerhalb Münchens Geltung verſchaffte. Er ſtarb 1828.

Johann Baptiſte Moralt, geb. 1777 in Mannheim, geſt. 7. Oct. 1825 in München, war Schüler Baptiſte Geiger's und Carl Cannabich's. Er vertrat die zweite Violine in dem Quartett ſeines Bruders Joſeph. Seit 1792 gehörte er der Münchener Capelle an.

Der dritte hier zu erwähnende Bruder endlich, mit Vornamen Jacob, geb. 1780 in München, trat in dieſelbe Capelle 1797 ein und ſtarb bereits 1803.

Anton Bohrer war der Sohn eines geſchickten Trompeters und Contrabaſſiſten und wurde in München 1783 (nach Lecebur 1791) geboren. Sein Vater lehrte ihn die Anfangsgründe des Violinſpiels, welches er unter Cannabich's Anleitung fortſetzte. In Begleitung des letzteren ging er nach Paris und wurde dort der Schüler Rudolph Kreutzer's. Bei ſeiner Heimkehr fand er Aufnahme in die königl. Capelle, begab ſich dann in Geſellſchaft ſeines Bruders auf Reiſen und wurde 1823 als königl. Concertmeiſter in Berlin angeſtellt. Infolge eines Zerwürfniſſes mit Spontini gab er dieſe Stelle 1826 wieder auf. Bohrer wandte ſich nun nach Paris, kehrte indeſſen von Neuem nach Deutſchland zurück und wurde 1834 Concertmeiſter in Hannover. Hier ſtarb er 1852. Von ſeinen zahlreichen Compoſitionen iſt nichts auf die Gegenwart gekommen.

Thomas Täglichsbeck, geb. d. 31. December 1799 zu Ansbach, ging 1816 nach München, um dort das Studium der Violine zu betreiben. Vom Jahre 1827 ab widmete er ſich, durch ſeine Berufung als Capellmeiſter des Fürſten von Hohenzollern-Hechingen dazu veranlaßt, dem Direktionsfache. Bei der Mediatiſirung ſeines Brodherrn folgte er demſelben nach Löwenberg in Schleſien. 1857 trat er in Ruheſtand, lebte darauf einige Zeit in Dresden und dann in München. Hier ſtarb er 1867. Täglichsbeck hat eine nicht geringe Zahl bereits völlig in Vergeſſenheit gerathener Violincompoſitionen veröffentlicht.

Sein Schüler und Amtsnachfolger bei der fürſtl. hohenzollernhechingiſchen Hofcapelle, Max Seifriz, geboren am 9. October

Digitized by Google

1827 in Rottweil, machte sich durch Veröffentlichung einiger Compositionen bekannt. Gegenwärtig giebt er eine im Verein mit Edmund Singer gemeinschaftlich bearbeitete Violinschule heraus. Seit dem, am 3. September 1869 erfolgten Tode des Fürsten Friedrich Wilhelm von Hohenzollern-Hechingen lebt Seifriz in Stuttgart.

Während Berlins und Münchens Bedeutung für das Violinspiel allmählich verloren ging, erwuchs der Kunst in Ludwig Spohr jener Meister, welcher, durch die Traditionen der Mannheimer Schule genährt, als der eigentliche Schöpfer des deutschen Violinspiels und einer von allen fremdartigen Beimischungen befreiten nationalen Schule zu feiern ist. Sicher ist es kein Zufall, daß dieses epochemachende Ereignis genau in jenen Zeitpunkt fällt, in welchem die Instrumentalmusik durch Beethoven auf ihren Culminationspunkt erhoben wurde. Doch waltet hierbei keineswegs eine tiefere musikalische Wechselwirkung vor; vielmehr war dies Zusammentreffen in den allgemeinen kunst- und kulturhistorischen Wandlungen begründet, die das neunzehnte Jahrhundert mit sich brachte, und denen Deutschland insbesondere den unwiderstehlichen Antrieb zum Erringen einer höheren Selbstständigkeit und Unabhängigkeit von den bisher vielfach bestimmenden Einwirkungen des Auslandes verdankte. Thatsächlich wurzelte Spohr's Thätigkeit nicht nur als Begründer der deutschen Violinschule, sondern überhaupt als schaffender Tonmeister zur Hauptsache in der Mozart'schen Kunstanschauung. Seine künstlerischen Bestrebungen mußten sich daher nothwendig in einem völlig diametralen Gegensatz zu jener Tonwelt bewegen, die ein Beethoven mit titanischer Gewalt heraufbeschwor. Nur für dessen früheste, im engsten Anschluß an Haydn und Mozart geschaffene Werke besaß er noch Verständnis; je höher Beethoven's Stern emporstieg, desto mehr entzog er sich seinem Gesichtskreis, und ein Werk wie die C moll-Symphonie vermochte er nicht mehr zu würdigen.

Noch auffallender ist dieses Verhältnis bei der Wiener Violinschule, die sich in eigenthümlicher Weise von der allseitig acceptirten Richtung Spohr's abzweigte. Denn obwohl unmittelbar von der klassischen, durch die Heroen deutscher Tonkunst erzeugten Atmosphäre umgeben und unausgesetzt berührt, entzog sie sich den Einflüssen der-

Digitized by Google

ſelben und verfolgte vielmehr ſchon vor Schuppanzigh's Ableben überwiegend virtuoſe Tendenzen.[1]) Dennoch iſt die Bedeutung, zu der ſich das Violinſpiel in Deutſchland mit Beginn des 19. Jahrhunderts erhob, ohne den damals blühenden Zuſtand der muſikaliſchen Produktion überhaupt nicht denkbar. Es handelt ſich eben hier um die gleichartigen Symptome des Aufſchwunges in verſchiedenen Zweigen einer und derſelben Kunſt.

Ludwig Spohr, geb. d. 5. April 1784 zu Braunſchweig, vereinigte alle Eigenſchaften in ſich, um das deutſche Violinſpiel in voller Reinheit darzuſtellen und zu normiren. Er beſaß vor allem einen echt deutſchen Sinn, ſodann aber bis zu ſchroffer Einſeitigkeit ausgebildete Charakterfeſtigkeit, hervorragende künſtleriſche Begabung, gediegene Bildung, feinfühlige Empfindung und einen ſeltenen, harmoniſch durchgebildeten Sinn für Maß, Ordnung und ſtreng methodiſche Behandlung der Kunſttechnik. Man empfand bei der Begegnung dieſer, nicht nur durch eine rieſige Statur, ſondern auch durch eine würdig ernſte und gemeſſene Haltung ungewöhnlich imponirenden Perſönlichkeit ſogleich, daß man einen Mann vor ſich habe, deſſen Anſchauungen und Principien unantaſtbar ſeien. Frühzeitig begann er im elterlichen Hauſe der Tonkunſt zu leben. Sein Vater, von Beruf Arzt, blies die Flöte, ſeine Mutter ſang und ſpielte Clavier. Das gemeinſchaftliche häufige Muſiktreiben der Eltern gewährte dem Knaben den auf keine Weiſe zu erſetzenden Vortheil einer muſikaliſchen Jugend. Durch den Geſang, welchen ihn ſeine Mutter bereits im fünften Lebensjahre lehrte, wurde er in die Muſik eingeführt. Als

---

1) Die abnorme Richtung, welche das Streichinſtrumenten- und alſo auch das Violinſpiel zu Anfang unſeres Jahrhunderts in Wien theilweiſe genommen hatte, iſt durch ein, 1814 an die „Geſellſchaft für Muſikfreunde" von dem damaligen Capellmeiſter Salieri gerichtetes Sendſchreiben gekennzeichnet, in welchem dieſer ſich mit aller Entſchiedenheit im Intereſſe der wahren, echten Kunſt gegen die „äußerſt geſchmackloſe und grimmaſſirte Manier" eines übertriebenen und falſch angebrachten Portementoſpieles ausſpricht, welches ſo wirke, wie ein weinendes Kind oder eine miauende Katze. Vergl. E. Hanslick's „Geſchichte des Concertweſens in Wien", S. 233, wo das Sendſchreiben Salieri's wörtlich abgedruckt iſt.

Digitized by Google

ihm dann der Vater eine kleine Violine ſchenkte, ſpielte er die geſungenen Stücke auf derſelben nach dem Gehör und übte dieſes Inſtrument ohne irgend eine fremde Beihülfe. Inzwiſchen erfolgte ein Umzug der Familie von Braunſchweig nach Seeſen, wohin Spohr's Vater als Phyſikus verſetzt worden war. Hier fand ſich bald ein franzöſiſcher Emigrant, Namens Duſour ein, der eine bedeutende Fertigkeit auf der Violine und dem Violoncello beſaß, und für den talentvollen Knaben als Lehrer gewonnen wurde. Daneben machte Spohr Compoſitionsverſuche auf eigene Hand. Die erſten derſelben beſtanden in Violinduetten.

Duſour erkannte bald die außerordentliche muſikaliſche Begabung des Knaben und rieth dem Vater, denſelben die künſtleriſche Laufbahn betreten zu laſſen. Bei der Abneigung des Großvaters gegen den Künſtlerberuf jedoch, der damals noch vielfach mit Vorurtheilen angeſehen wurde, war dies nicht leicht auszuführen. Indeß gelang es endlich doch, ſeine Zuſtimmung zu erlangen, und der junge Spohr wurde nach Braunſchweig geſchickt, um dort, zunächſt unter Leitung des Kammermuſikus Kuniſch, das Studium der Violine ernſtlich in Angriff zu nehmen. Gleichzeitig ertheilte ihm der Organiſt Hartung theoretiſchen Unterricht, doch wurde derſelbe durch die Kränklichkeit des Lehrers unterbrochen. Spohr ward nun mit Hülfe gediegener, ihm zugänglicher Tonwerke ſein eigener Führer in der Compoſitionslehre. Seine Vorliebe für Mozart zog ihn vorzugsweiſe zu den Schöpfungen dieſes Meiſters, der ihm auch für das ganze Leben faſt ausſchließliches Vorbild blieb. Seine Fortſchritte auf der Violine waren ſo bedeutend, daß er nicht allein in öffentlichen Concerten mit eigenen Compoſitionen aufzutreten, ſondern auch im Orcheſter mitzuwirken vermochte. Nichtsdeſtoweniger drang ſein Lehrer Kuniſch darauf, ihn dem Concertmeiſter Maucourt [1]) zur weiteren Ausbildung zu übergeben. Nachdem er bei dieſem einen einjährigen Curſus durchgemacht hatte, glaubte der Vater die Zeit gekommen, daß ſein Sohn ſich eine eigene Exiſtenz gründen könne. Um den darauf hinzielenden Wünſchen zu entſprechen, begab der vierzehnjährige Knabe ſich, muthig

1) Vergl. S. 333.

Digitized by Google

entschlossen, sein tägliches Brod selbst zu verdienen, auf eine Kunstreise, die ihn zunächst nach Hamburg führte. Freilich hatte er ebenso wenig einen klaren Begriff von der Bedeutung und Schwierigkeit seines Beginnens gehabt wie sein Vater. In Hamburg angelangt, wurde er aber bald darüber aufgeklärt. Er erreichte dort nichts und mußte sich entschließen, unverrichteter Sache wieder umzukehren. Sein Gepäck schickte er voraus, er selbst aber wanderte zu Fuß heimwärts. Unterwegs peinigte ihn indeß der Gedanke, sich so ganz vergeblich von Braunschweig entfernt zu haben; ein heftiges Schamgefühl überkam ihn, und er dachte ernstlich darüber nach, welche Wendung er etwa seiner unliebsamen Erfahrung geben könne. Es fiel ihm ein, daß der Herzog von Braunschweig, welcher selbst Violine spielte [1], ein großer Kunstfreund sei, und er beschloß, sich dessen Wohlwollen zu empfehlen. In Braunschweig wieder angelangt, entwarf er sofort eine Bittschrift an seinen Landesfürsten, paßte den Moment ab, wo derselbe seine Promenade im Schloßgarten machte, und überreichte sie ihm. Der Herzog, weit entfernt dieses Verhalten übel aufzunehmen, versprach dem jugendlichen Petenten vielmehr, nachdem er dessen Gesuch durchgelesen, sich seiner anzunehmen, knüpfte jedoch die Bedingung daran, zuvor ihn spielen zu hören. Er fand Gefallen an den Leistungen des Jünglings und ließ ihm nicht allein einen festen Platz in seiner Capelle anweisen, sondern eröffnete ihm auch die Hoffnung, für seine höhere künstlerische Ausbildung sorgen zu wollen. Und er hielt sein fürstlich gegebenes Wort. Nach einiger Zeit verwirklichte er die Hoffnungen des strebsamen Kunstjüngers und stellte ihm sogar frei, sich nach eigenem Ermessen der Leitung eines Meisters anzuvertrauen. Spohr entschied sich ohne Bedenken für Viotti. Man schrieb an denselben, doch die Antwort kam zurück, daß er Weinhändler geworden sei, daß er sich nur noch selten mit Musik beschäftige und daher auch keine Schüler annehmen könne.

Nach Viotti, so berichtet Spohr selbst, war Ferdinand Eck damals der berühmteste Geiger. Auch an diesen wandte man sich vergeblich. Doch schlug er seinen jüngeren Bruder und Schüler

---

1) S. S. 276.

Digitized by Google

Franz [1]) als Erſatzmann für ſich vor. Franz Eck befand ſich zu jener Zeit gerade auf einer Kunſtreiſe in Deutſchland. Um ſich zu überzeugen, ob er der Künſtler wirklich ſei, den man für den beabſichtigten Zweck ſuchte, wurde er nach Braunſchweig eingeladen. Er erſchien bald, fand als Spieler den vollen Beifall des Fürſten, und Spohr wurde ihm für ein Jahr als Schüler übergeben. Da aber Eck eben auf einer Kunſtreiſe nach Petersburg begriffen war, von der er nicht abſtehen wollte, ſo mußte der neue Zögling ſich bequemen, ihm dahin zu folgen. Man begab ſich Anfangs 1802 auf den Weg und langte mit mannichfachen, durch Eck's Concertpläne veranlaßten Unterbrechungen, über Danzig, Königsberg, Memel, Mitau und Riga am 22. December desſelben Jahres in der ruſſiſchen Hauptſtadt an, in welcher Spohr bis Anfang Juni 1803 verweilte. Am lebhafteſten wurde der Unterricht während des mehrmonatlichen Sommeraufenthaltes (1802) in Strelitz betrieben.

So nahm denn Spohr durch Eck die Principien der Mannheimer Schule in ſich auf, die in ihm weiter fortlebte und durch ihn gleichſam ihre Apotheoſe feierte. Doch hat man hierbei nicht zu überſehen, daß die reiche Begabung, welcher unſer Meiſter neben echter Kunſtweihe, Idealität des Strebens und wahrhaftem Sinnesadel herzubrachte, mindeſtens den Gewinn der ihm zu Theil gewordenen Überlieferungen aufwogen, und daß nur durch das Zuſammenwirken beider Faktoren ein ſo glückliches Reſultat möglich wurde, wie es ſich in ihm darſtellte. Manch' wichtiger Theil der Violintechnik war bei ihm freilich nachzuholen und zu ergänzen. In richtiger Würdigung dieſes Umſtandes ſagt er ſelbſt, er habe in vielen weſentlichen Dingen, namentlich die Bogenführung betreffend, ſein Spiel umformen müſſen, — ein Geſtändnis, das ſehr vernehmlich zu Spohr's Gunſten ſpricht, wenn man bedenkt, daß er die techniſchen Mängel ſeiner Violinbehandlung willig erkannte und ſein Verhältnis als Schüler zu Eck niemals außer Augen ſetzte, obwohl er nach Seite des künſtleriſchen Verſtändniſſes und der geiſtigen Reife bereits weit über ſeinem Lehrmeiſter ſtand.[2])

1) S. S. 250.

2) Vergl. S. 251.

Digitized by Google

Spohr war zwar nach diesem Lehrjahre noch nicht der vollendete Violinspieler, der später die Bewunderung der musikalischen Welt erregte, aber er befand sich nun doch auf dem richtigen Wege und konnte keinen Fehltritt mehr thun. Bei seinem Anfangs Juli 1803 erfolgten Eintreffen in der Heimath fand Spohr in Braunschweig Rode, der dem noch immer lernbegierigen Jüngling erneuerte Anregung zum Studium gab. Der französische, damals auf seinem Höhepunkte stehende Meister regte ihn so mächtig an, daß er es ihm beim Einüben seiner Compositionen nachzuthun suchte. „Es gelang mir", so bemerkt er selbst, „dies auch nicht übel, und ich war bis zu dem Zeitpunkte, wo ich mir nach und nach eine eigene Spielweise gebildet hatte, wohl unter allen damaligen Geigern die getreueste Copie von Rode".

Nachdem Spohr in seiner Vaterstadt durch das öffentliche Auftreten in einem eigenen Concerte Proben seiner Fortschritte abgelegt hatte, wurde er sofort in der herzogl. Capelle bei der ersten Violine angestellt. Wie aufmunternd diese Auszeichnung auch für ihn sein mochte, so hegte er doch im Stillen weitergehende Pläne, die ihn auch sehr bald dem braunschweiger Musikleben für immer entzogen. Zunächst hatte er den leicht erklärlichen Wunsch, sich in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Eine Reise, die Spohr zu diesem Zwecke im Jahre 1804 nach Paris angetreten hatte, verunglückte, da ihm unmittelbar vor Göttingen seine kostbare Guarnerigeige vom Wagen gestohlen wurde, die ihm in Petersburg von einem Verehrer seines Spiels geschenkt worden war. Er kehrte sogleich nach Braunschweig zurück und rüstete sich durch Ankauf eines anderen Instrumentes zu einem neuen Ausflug, der ihn nach Leipzig, Dresden und Berlin führte. Welch' eine hohe Stufe vollendeter Meisterschaft Spohr damals bereits erklommen hatte, geht aus einem Urtheil Rochlitzens hervor, der über ihn schrieb: „Seine Individualität reizt ihn am meisten zum Großen und in sanfter Wehmuth Schwärmenden. Vollkommene Reinheit, Sicherheit, Präcision, die ausgezeichnetste Fertigkeit, alle Arten des Bogenstrichs, alle Verschiedenheiten des Geigentones, die ungezwungenste Leichtigkeit in der Handhabung von diesem Allen, das macht ihn zu einem der geschicktesten Virtuosen. Aber die

Digitized by Google

Seele, die er ſeinem Spiel einhaucht, der Flug der Phantaſie, das Feuer, die Zartheit, die Innigkeit des Gefühls, der feine Geſchmack und nun ſeine Einſicht in den Geiſt der verſchiedenſten Compoſitionen und ſeine Kunſt, jede in dieſem ihren Geiſte darzuſtellen, das macht ihn zum wahren Künſtler".

Spohr's Name als Violinſpieler gelangte ſehr ſchnell im Vaterlande zur Geltung, und bereits 1805 erhielt er eine Berufung als Concertmeiſter an den Gothaiſchen Hof. Er trat ſeine Stellung dort am 1. October desſelben Jahres an. Bald (d. 2. Febr. 1806) wählte er in der ausgezeichneten Harfenſpielerin Dorette Scheidler auch eine Lebensgefährtin, mit der er gemeinſchaftlich eine Kunſtreiſe antrat; auf dieſer beſuchte er abermals Leipzig und Dresden, dann aber Prag, München und (1807) Stuttgart. Nach zweijähriger Ruhe concertirte das Künſtlerpaar in den Hauptſtädten Norddeutſchlands. Bei ſeiner Anweſenheit in Wien während des Jahres 1812 fand Spohr nicht nur eine glänzende Aufnahme, ſondern es wurde ihm auch das Anerbieten gemacht, beim Theater an der Wien die Funktion des Orcheſterdirektors (Concertmeiſters) zu übernehmen. Er vermochte der Lockung nicht zu widerſtehen, einem ſo ehrenvollen Wirkungskreis an der Stätte der deutſchen Muſikkoryphäen vorzuſtehen, löſte ſein amtliches Verhältnis in Gotha und ſiedelte 1813 nach der Kaiſerſtadt über. Beſonderes Intereſſe gewann für ihn dort eine erneuerte Begegnung mit Rode. Dieſer Künſtler, bei ſeiner erſten Anweſenheit in Wien einſtimmig bewundert, vermochte ſich nicht mehr neben Spohr zu behaupten [1]), der ſich in jugendlichem Feuer dazu hinreißen ließ, dieſen Umſtand in einer, wie er ſelbſt mit ehrenhafter Offenheit zugeſteht, keineswegs ſchönen Weiſe auszubeuten. Er berichtet hierüber: „Bei der häufigen Gelegenheit, Rode zu hören, überzeugte ich mich immer mehr, daß dieſer der vollkommene Geiger der früheren Zeit nicht mehr war. Durch die ewige Wiederholung derſelben und immer derſelben Compoſition hatte ſich in den Vortrag nach und nach eine Manier eingeſchlichen, die nun nahe an Caricatur grenzte. Ich hatte die Unverſchämtheit ihm dies anzudeuten,

1) Vergl. S. 341.

Digitized by Google

indem ich ihn fragte, ob er sich denn gar nicht mehr erinnere, wie er seine Compositionen vor zehn Jahren gespielt habe. Ja, ich steigerte meine Impertinenz so weit, daß ich die Variationen in G-dur auflegte und ihm sagte, ich wolle sie ihm genau in der Weise vortragen, wie ich sie vor zehn Jahren so oft von ihm gehört hätte. Nach beendigtem Spiel brach die Gesellschaft in großen Jubel aus, und so mußte mir denn Rode Schicklichkeitshalber ein Bravo zurufen; doch sah man deutlich, daß er sich durch meine Indelicatesse verletzt fühlte. Und dies mit allem Recht. Ich schämte mich bald derselben und erwähne des Vorfalls jetzt nur, um zu zeigen, wie sehr ich mich damals als Geiger fühlte".

Welch eine hohe Bedeutung Spohr nichtsdestoweniger Rode'n zuerkannte, beweist der Umstand, daß er dessen A moll-Concert seiner Violinschule als Musterwerk der Gattung einverleibte. Freilich ist die von ihm hinzugefügte Bezeichnung der Principalstimme nicht in der Rode'schen, sondern durchaus in seiner eigenen Manier, in die er sich je länger je mehr verloren hatte, ohne es selbst zu wissen.

Spohr's Aufenthalt in Wien währte nur zwei Jahre; er wurde durch ein Zerwürfnis mit dem Theaterdirektor Palfy beendet, welches ihm seine Stellung verleidet hatte. Als interimistischen Wohnort wählte er das ihm vorher liebgewordene Gotha. Das Bedürfnis nach der gewohnten Thätigkeit ließ ihm indeß dort keine Ruhe, und in Ermangelung eines amtlichen Wirkungskreises entschloß er sich, nachdem er ein paar kleinere Ausflüge gemacht, zu einer italienischen Reise, welche Ende 1815 angetreten wurde. Er schlug den Weg über Nürnberg und München ein und betrat das Land der Künste von Venedig her, jedoch ohne jene innerste Seelenbefriedigung, die sonst so leicht Künstlernaturen bei einem Aufenthalte in Italien zu erfüllen und zu beherrschen pflegt. Hieran mochte einerseits die exclusive deutsche Gefühls- und Denkungsart Spohr's, andererseits aber der damals schon sehr fühlbare Verfall der italienischen Musik Theil haben. Indeß auch die minder enthusiastische Aufnahme, welche er bei dem geringeren Interesse der Italiener für Instrumentalmusik als ausübender Künstler dort fand, mochte ihn einigermaßen verstimmt

Digitized by Google

haben.[1]) Spohr dehnte seine Reise bis Neapel aus und kehrte dann in die Heimath zurück. Noch aber war seine Wanderlust nicht gestillt. Im Jahre 1820 besuchte er England und Frankreich oder, was ziemlich dasselbe ist, London und Paris. Das erstere Land, dessen Einladungen er weiterhin mehrfach Folge leistete, bereitete ihm zahlreiche Triumphe, und kaum ist ein Künstler dort jemals mehr und dauernder geehrt worden als er. Nicht nur begeisterte man sich für sein Meisterspiel, sondern auch für seine größeren Instrumental- und Vokalwerke. In Paris dagegen fand Spohr eine ziemlich engherzige und reservirte Beurtheilung, sowohl seitens der Künstlerschaft als der Kritik. Über das Verhalten der letzteren äußert er sich selbst: „In allen diesen Berichten spricht sich die französische Eitelkeit recht selbstgefällig aus. Alle fangen damit an, ihre eigenen Künstler und ihre Kunstbildung über die aller anderen Nationen zu erheben; sie meinen, das Land, welches die Herren Baillot, Lafont und Habeneck besitzt, brauche kein anderes um seine Geiger zu beneiden. Ein Kritiker sagt: M. Spohr comme exécutant, est un homme de mérite; il a deux qualités rares et précieuses, la pûreté et la justesse, schließt dann aber seine Phrase: s'il reste quelque temps à Paris, il pourra perfectionner son goût, et retourner ensuite, former celui des bons allemands. Wenn doch der gute Mann wüßte, was die bons allemands von dem Kunstgeschmacke der Franzosen denken!!!" Über die Aufnahme seiner Compositionen im Privatverkehr bemerkt er: „Jeder reitet nur sein Paradepferd vor; da giebt es nichts als Airs variés, Rondos favoris, Nocturnos und dergl. Bagatellen mehr, und wenn dies alles auch noch so inkorrekt und fade ist, es verfehlt seine Wirkung nie, wenn es nur recht glatt und süß vorgetragen wird. Arm an solchen niedlichen Kleinigkeiten, bin ich mit meiner ernsten deutschen Musik übel dran, und habe in solchen Musikgesellschaften nicht selten das Gefühl eines Menschen, der zu Leuten spricht, die seine Sprache nicht verstehen; denn wenn ich auch manchmal von diesem oder jenem Zuhörer das Lob, was

1) S. die Selbstbiographie Spohr's über diese Reise, welche in dieser wie in anderen Beziehungen Specielleres enthält.

Digitized by Google

er meinem Spiele zollt, mit auf die Compositionen ausgedehnt höre, so darf ich darauf nicht stolz sein, da er gleich nachher die trivialsten Sachen mit denselben Lobsprüchen begleitet. Man erröthet, von solchen Kennern gelobt zu werden".

Nachdem Spohr dem allgemein befolgten Brauch der Zeit, die großen Sammelplätze des modernen Virtuosenthums zu besuchen, seinen Tribut dargebracht hatte, fand er einen Wirkungskreis, der ihn mehr als bisher an die Scholle fesselte und ihm die Möglichkeit gewährte, eine fruchtbare Thätigkeit für die Tonkunst zu entfalten. Die Intendanz des Hoftheaters zu Cassel war bemüht, eine bedeutende Persönlichkeit für das neu zu besetzende Capellmeisteramt zu gewinnen und hatte C. M. v. Weber einen dahin zielenden Antrag gemacht. Dieser Meister lehnte indessen das Anerbieten ab und wies auf Spohr hin, der auch wirklich gewählt wurde. Er trat seine Funktion als Dirigent der kurfürstlichen Capelle und des Hoftheaters zu Neujahr 1822 an, nebenbei fleißig schaffend und ein segensreiches Lehramt ausübend. Von hier ab gestaltete sich Spohr's äußeres Leben ruhiger, gleichmäßiger. Er fand zwar in der Folge immer noch häufig Veranlassung, Cassel zeitweilig zu verlassen, um auswärts, besonders in England, entweder als Solospieler aufzutreten, eines und das andere seiner Werke zu dirigiren oder auch ganze Musikfeste zu leiten [1], doch waren hiermit immer nur kürzere Unterbrechungen seines Casseler Wirkens verbunden. Ein herber Verlust betraf ihn 1834, da er in diesem Jahre seine Gattin verlor. Die fühlbare Lücke des Daseins zu ersetzen, reichte er Marianne Pfeiffer, der Tochter eines höheren Justizbeamten in Cassel, 1835 seine Hand. Unter vielbewegtem Wirken und Schaffen kam allmählich das Jahr 1850 heran, in welchem Spohr sich zum letzten Mal öffentlich und zwar als Quartettspieler hören ließ, und endlich auch das Jahr 1857, welches ihm die Versetzung in den Ruhestand brachte. Fast gleichzeitig hatte er das Unglück, einen Arm zu brechen. Zwei Jahre später, am 22. October 1859, schied er aus diesem Leben, aufrichtig betrauert von allen Denen, welche seine Bedeutung für die deutsche Tonkunst zu würdigen ver-

1) Auch hierüber giebt die Autobiographie Spohr's nähere Aufschlüsse.

Digitized by Google

mochten, und erkannt hatten, daß mit ihm einer der letzten bedeutsamen Vertreter unserer klassischen Musikepoche dahingegangen. Am 5. April 1883 wurde dem um die vaterländische Kunst hochverdienten Meister an der Stätte seines langjährigen Wirkens ein seiner würdiges Denkmal errichtet.

Spohr war nicht nur ein ausgezeichneter, tiefgebildeter Künstler von gediegenster, wenn auch stark ausgeprägter einseitiger Richtung, sondern zugleich eine wahre, biedere, gerade und gesinnungsvolle Natur, mit einem Wort: ein echt deutscher Mann. Freimüthig trat er Allem entgegen, was seinem Wesen widerstrebte oder seinen innersten Überzeugungen zuwiderlief, obwohl nicht immer in der schonendsten Form, doch ohne absichtlich zu verletzen. Dabei besaß er ein schönes Gefühl der persönlichen Würde, die er selbst unter Umständen zu wahren wußte, in denen Andere um des zu erringenden Vortheils halber sicher geschwiegen und geduldet hätten. Sehr charakteristisch erscheint es, daß Spohr schon in seiner Jugend hierin einen richtigen Takt besaß. Als vierzehnjähriger Knabe ließ er sich beim Herzog von Braunschweig melden, der ihn zu sich beschieden hatte. Der Kammerdiener redet ihn mit „Er" an, und Spohr erwidert dies nicht nur sofort, sondern erklärt auch dem Herzog, dessen Wohlwollen er doch in Anspruch nahm, auf der Stelle, daß „er sich eine derartige Behandlung ernstlich verbitten müsse". Aber nicht nur für seine eigene, sondern auch für die Würde der Kunst trat er mit aller Entschiedenheit auf, wenn er sie gemißbraucht oder auch nur verletzt glaubte. Als er, kaum durch Verfügung des Herzogs von Braunschweig in dessen Capelle aufgenommen, bei Hofe spielen sollte, fand er Gelegenheit dies zu bethätigen. Er theilt selbst über diesen Vorfall Folgendes mit: „Die Hofconcerte bei der Herzogin fanden in jeder Woche einmal statt und waren der Hofcapelle im höchsten Grade zuwider, da nach damaliger Sitte während der Musik Karten gespielt wurde. Um dabei nicht gestört zu werden, hatte die Herzogin befohlen, daß das Orchester immer piano spiele. Der Capellmeister ließ daher Trompeten und Pauken weg und hielt streng darauf, daß nie eine Forte zur Kraft kam. Da dies in Symphonien, so leise auch die Capelle spielte, nicht immer ganz zu vermeiden war, so ließ die Herzogin auch noch einen dicken Teppich

Digitized by Google

dem Orchester unterbreiten, um den Schall zu dämpfen. Nun hörte man das „ich spiele, ich passe“ u. s. w. allerdings lauter als die Musik“.

Spohr debütirte in einem dieser Hofconcerte mit einer selbstverfaßten Composition. „Erfüllt von meinem Werke“, so berichtet er weiter, „welches ich zum ersten Male mit Orchester hörte, vergaß ich ganz des Verbots und spielte mit aller Kraft und allem Feuer der Begeisterung, so daß ich selbst das Orchester mit fortriß. Plötzlich wurde ich mitten im Solo von einem Lakai am Arm gefaßt, der mir zuflüsterte: „die Frau Herzogin läßt Ihnen sagen, Sie sollen nicht so mörderlich darauf losstreichen!“ Wüthend über diese Störung spielte ich wo möglich nur noch stärker, mußte mir aber auch nachher einen Verweis vom Hofmarschall gefallen lassen“.

Eine andere Probe seiner Denkungsart legte Spohr als achtzehnjähriger Jüngling während seines Danziger Aufenthaltes (1802) ab. Eine Dame der dortigen Geldaristokratie, welche ihm einen besondern Antheil schenkte, ließ sich von ihm seine Jugenderlebnisse erzählen, und fragte ihn im Laufe der Unterhaltung, ob er nicht doch besser gethan haben würde, statt der Kunst sich dem Berufe seines Vaters zu widmen. Der Befragte blieb die Antwort nicht schuldig und erwiderte: „So hoch der Geist über dem Körper steht, so hoch steht auch Der, welcher sich der Veredlung des Geistes widmet, über Dem, der nur den vergänglichen Körper pflegt“. Ergänzt wird diese, von einer bei so jungen Jahren seltenen Reife des Geistes zeugende Äußerung durch Spohr's Verhalten bei seiner ersten Anwesenheit in Leipzig (1803). Er spielte dort mit anderen Kunstgenossen in einer Gesellschaft eines der ersten Streichquartette von Beethoven, sah sich aber genöthigt, den Vortrag plötzlich zu unterbrechen, weil die Anwesenden eine laute Conversation führten. Als der Wirth des Hauses über Spohr's Verhalten ein Befremden zeigte, bemerkte der Künstler: „Ich war bisher gewohnt, daß man meinem Spiele mit Aufmerksamkeit zuhörte. Da das hier nicht geschah, so glaubte ich der Gesellschaft gefällig zu sein, indem ich aufhörte“. Auf den Wunsch des Gastgebers setzte Spohr indeß den Vortrag des nicht beendeten Musikstückes fort, und hatte die Genugthuung, daß nun Alles sich lautlos still verhielt.

Digitized by Google

Wahrhaft verdient machte sich Spohr um die gesellschaftliche Stellung des Musikers durch den energischen Widerstand, welchen er dem hochmüthigen Gebahren des englichen Kastengeistes entgegensetzte. Bekanntlich herrschte dort ehedem in den Kreisen der „vornehmen Gesellschaft" die Unsitte, die zur Unterhaltung kleinerer und größerer Privatzirkel herbeigezogenen Künstler in besonderen, von der Gesellschaft entfernten Räumen abzusperren und beim Beginn der musikalischen Vorträge durch eine Seitenthür den anwesenden Gästen einzeln und nacheinander vorzuführen. Wer sein Pensum absolvirt hatte, verschwand dann ebenso wie er eingetreten war. Als nun Spohr bei seiner ersten Anwesenheit in London (1820) vom Herzog von Clarence eine Einladung empfing, mit seiner Gattin in einer derartigen musikalischen Soirée mitzuwirken, folgte er derselben mit dem festen Vorsatze, sich der üblichen, menagerieartigen Behandlung um jeden Preis zu entziehen. Bei seinem Eintritt ins Haus bedeutete man ihn, daß er sich in das Wartezimmer der musikalischen Opfer des Abends zu verfügen habe. Ohne sich jedoch in eine Erörterung darüber einzulassen, begab er sich ohne Weiteres nach den Gesellschaftsräumen. „Die Herzogin", so erzählt er, „eingedenk der deutschen Sitte [1]), erhob sich sogleich von ihrem Platze, kam meiner Frau einige Schritte entgegen, und führte sie zum Damenkreise. Auch der Herzog bewillkommnete mich mit einigen freundlichen Worten und stellte mich den umstehenden Herren vor. Als das Concert beginnen sollte, ließ der Haushofmeister die eingeladenen Künstler, nach der Reihe, wie das Programm sie nannte, heraufholen. Sie erschienen mit dem Notenblatte oder dem Instument in der Hand, begrüßten die Gesellschaft mit einer tiefen Verbeugung, die, so viel ich bemerkte, von Niemandem als von der Herzogin erwidert wurde, und begannen ihre Vorträge. Es war die Elite der ausgezeichnetsten Sänger und Virtuosen Londons und ihre Leistungen waren fast alle entzückend schön. Das schien das vornehme Auditorium aber nicht zu fühlen; denn die Conversation riß keinen Augenblick ab. Nur als eine sehr beliebte Sängerin auftrat, wurde es etwas ruhiger und man hörte einige leise

1) Sie war eine deutsche Prinzessin.

Digitized by Google

Bravo, für die sie sich sogleich durch tiefe Verbeugungen bedankte. Ich ärgerte mich sehr über die Entwürdigung der Kunst und noch mehr über die Künstler, die sich solche Behandlung gefallen ließen, und hatte die größte Lust, gar nicht zu spielen. Ich zögerte daher, als die Reihe an mich kam, absichtlich so lange, bis der Herzog, wahrscheinlich auf einen Wink seiner Gemahlin, mich selbst zum Spielen aufforderte. Nun erst ließ ich durch einen Diener mein Violinkästchen heraufholen und begann dann meinen Vortrag, ohne die übliche Verbeugung zu machen. Alle diese Umstände mochten die Aufmerksamkeit der Gesellschaft erregt haben, denn es herrschte während meines Spiels eine große Stille im Saal. Als ich geendet hatte, applaudirte das herzogliche Paar, und die Gäste stimmten mit ein. Nun erst dankte ich durch eine Verbeugung. Bald darauf schloß das Concert und die Musiker zogen sich zurück. Hatte es nun schon Sensation erregt, daß wir uns der Gesellschaft anschlossen, so steigerte sich diese noch um Vieles, als man sah, daß wir auch zum Souper dablieben, und bei demselben von den herzoglichen Wirthen mit großer Aufmerksamkeit behandelt wurden".

Das von Spohr gegebene Beispiel hatte zur Folge, daß man in den vornehmen Kreisen Englands nach und nach mit dem herkömmlichen Vorurtheil brach und denjenigen, die zur Verschönerung des gesellschaftlichen Lebens so wesentlich beitragen, eine äußerlich wenigstens gleichberechtigte sociale Stellung zuerkannte. Und doch blieb dem trefflichen Meister schließlich nicht die bittere Erfahrung erspart, daß jeder Mensch mehr oder minder ein Sklave der Verhältnisse ist, von denen er sich entweder freiwillig oder auch nothgedrungen abhängig macht. Veranlassung dazu gab eine Controverse mit seinem seit 1866 mediatisirten Landesfürsten, welcher dem freidenkenden, gegen die Hassenpflug'sche Willkürherrschaft eingenommenen Meister einmal die Consequenzen des Beamtenstandes in unliebsamer Weise fühlbar machen wollte.

Spohr hatte contraktlich einen jährlichen Urlaub von 6—8 Wochen zu fordern, der ihm jederzeit während der Sommerferien des Hoftheaters gewährt worden war. Obwohl er kein schriftliches Document darüber besaß, zu welcher Zeit speciell ihm dieser Urlaub zu-

Digitized by Google

ſtehe, ſo glaubte er ſich hierin an das langjährige Herkommen halten zu dürfen. Als er aber im Sommer 1852 ſeine gewöhnliche Ferienreiſe antreten wollte, wurde ihm wider Erwarten der Urlaub verweigert. Im Bewußtſein ſeines guten Rechtes entfernte er ſich, nachdem er deshalb eine amtliche Anzeige gemacht, trotzdem von Caſſel. Es wurde ihm dafür eine Geldbuße von 550 Thalern zuerkannt, und nach einem mehr als vier Jahre währenden Prozeß mit dem Staatsanwalt, welchen er wegen „widerrechtlicher Gehaltsentziehung" verklagte, mußte er ſich dieſer Verurtheilung unterwerfen.

Dieſer Erfahrung folgte bald eine noch kränkendere, da ſie nicht einmal, wie die erſte, den Schein des Rechtes für ſich hatte. Spohr wurde, obwohl ihm bei ſeinem Amtsantritte der volle Gehalt bis zum Tode zugeſichert worden war, durch ſeine, Ende 1857 erfolgte Penſionirung um einen Theil ſeiner Einkünfte gebracht. Er ſchreibt darüber an ſeinen Schüler Bott: „Daß ich vom Kurfürſten, ohne mein Verlangen, in den Ruheſtand verſetzt worden bin, und daß er mich, trotzdem ich mir meinen Gehalt auf Lebenszeit ausbedungen hatte, mit 1500 Thaler penſionirt hat, ſcheinſt Du noch nicht erfahren zu haben. Anfangs war es mir fatal, weil ich mich zum Dirigiren der wenigen Opern, die zuletzt noch meinen Antheil bildeten, noch vollkommen rüſtig fühle. Bald aber lernte ich meine jetzige Freiheit erkennen und würdigen, und fühle mich nun ſehr froh, in jedem Augenblick auf die Eiſenbahn gehen und hinfliegen zu können, wohin ich will! Auch habe ich mir den Gehaltsabzug gefallen laſſen, weil ich erfuhr, daß ich ohne einen neuen Prozeß nicht die volle Auszahlung des vollen Gehaltes würde erwirken können, und weil es meinem Gefühle widerſtrebte, ohne alle Geſchäfte von meiner Seite den vollen Gehalt annehmen zu ſollen, da ich auch mit Dreiviertel, mit Hülfe meines Erſparten, ſehr gut auskommen kann!"

Spohr war als Tonſetzer ungemein thätig. Es giebt keine Kunſtgattung, an der er nicht ſein Geſtaltungsvermögen geübt hätte. Wie bedeutende perſönliche Erfolge er auch dadurch erreichte, ſo läßt ſich doch nicht in Abrede ſtellen, daß die Eigenart ſeines Talents im Allgemeinen zu wenig ergiebig war, um als produktiver Geiſt, namentlich im Hinblick auf die höheren und umfaſſenderen Aufgaben,

Digitized by Google

durchweg Werke von dauerndem Kunstwerthe hervorzubringen. Zwar finden wir in seinen Schöpfungen ohne Ausnahme eine gediegene, ächt künstlerische Richtung und ein tüchtiges Musikerthum, und niemals läßt er sich zu Effekthascherei oder zu seichter, oberflächlicher Behandlungsweise seiner Aufgaben herab. Doch sind Empfindung und Ausdrucksweise bei ihm so stereotyp manirirt, daß der Antheil des Genießenden, vereinzelte Fälle ausgenommen, nur zu leicht ermüdet. Hierzu kommt, daß es seinem Naturell an rhetorischem Schwung, körniger, kraftvoller Erhebung und contrastirender Schlagfertigkeit gebricht. Sein Geistesfluß bewegt sich daher meist in einer mittleren Sphäre, die zwar durch die bethätigte künstlerische Gesinnung tiefste Achtung einflößt, und wohlthuend berührt, aber doch keine warme Begeisterung anfacht. Das Wesen seiner lyrisch elegischen und weichen, zur sentimental melancholischen Stimmung hinneigenden Melodik, welche sich nicht selten wie ein trüb verschleiertes Gegenstück zu den üppig lebensvollen und süß schwelgenden Tonergüssen Mozart's, seines Vorbildes, ausnimmt, bleibt sich im Wesentlichen überall gleich, und geht sogar bis zu einem gewissen Grade auf die Figuration über. Aus diesem Grunde hat die Spohr'sche Musik, der es meist an Straffheit und Elasticität fehlt, etwas Schwerfälliges, eine Eigenschaft, die noch durch die complicirte Harmonik verstärkt wird.

Welche Bedeutung Spohr's schöpferisches Gesammtwirken für die musikalische Welt der Gegenwart und Zukunft hat[1]), ist an dieser Stelle im Besonderen nicht weiter zu erörtern. Uns beschäftigen hier ausschließlich die Violincompositionen des Meisters, unter denen vor allem die Violinconcerte unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Sie offenbaren ohne Ausnahme jenes edle, vornehme Wesen, welches Spohr's Musik überhaupt charakterisirt. Doch kommen alle Eigenschaften seines Naturells in ihnen reiner und ungetrübter zur Erscheinung, als in seinen anderweiten größeren Werken, weil er sich hier auf einem von ihm völlig beherrschten Gebiet bewegt. Die feinste Kennerschaft des Instrumentes, für welches er schrieb, gewährte ihm

---

1) Vergl. hierüber die von dem Verf. d. Bl. versuchte Charakteristik Spohr's in der Deutschen (Wiener) Musikzeitung vom Jahre 1860. Nr. 3.

Digitized by Google

bei ſeiner meiſterlichen Durchbildung in der Compoſitionstechnik die Möglichkeit, den vollen Gehalt der produktiven Kraft ungeſchmälert zum Ausdruck zu bringen. Es iſt natürlich, daß ſeine 17 Violinconcerte, unter denen ſich zwei ſogenannte Doppelconcerte befinden, nicht von gleichem künſtleriſchen Werth ſind. Vorzugsweiſe heben ſich aus der Reihe derſelben das 7te (op. 38, E moll), das 8te (op. 47, A moll) und das 9te (op. 55, D moll) durch ungewöhnliche Bedeutung des Inhalts hervor. Sie werden vor allen andern den Namen des Autors verewigen. Die ihnen voraufgehenden gleichartigen Werke zeigen die Individualität desſelben noch nicht bis zur vollen Reife entwickelt, und was dem neunten Concert folgt, erweiſt ſich im Weſentlichen als Wiederholung des ſchon Vorhandenen. Sehr bedeutend ſind in ihrer Art die Violinduetten Spohr's, welche ſich durch ſchöne Geſtaltung und Volltönigkeit des Satzes auszeichnen, — Eigenſchaften, die unter allen vorhandenen gleichartigen Produkten der Violinliteratur nur noch den Hauptmann'ſchen Duos nachgerühmt werden können.

Spohr war der letzte wahrhaft hervorragende Repräſentant der Violincompoſition, und unter den deutſchen Geigern bis auf unſre Tage im Grunde der einzige bedeutende Tonſetzer ſeines Faches. Seine drei ebenerwähnten Concerte reihen ſich würdig dem an, was Bach, Mozart, Beethoven und Mendelsſohn in dieſer Gattung geſchaffen haben. Einen weſentlichen Fortſchritt bewirkte er im Hinblick auf Viotti's Concerte. Er gab der Form des Violinconcertes mehr Fülle und Einheit des Organismus, und führte die poetiſche Grundſtimmung des Ganzen conſequenter, erſchöpfender durch, als jener italieniſche Meiſter, dem er ohnehin an künſtleriſcher Einſicht und Begabung in jeder Beziehung überlegen war. Hier iſt es nun einleuchtend, daß der Vorrang, welchen Spohr's Muſikerthum behauptet, in der Vielſeitigkeit ſeines Schaffens begründet war. Indem er ſich, auf eine gediegene Richtung geſtützt, die höchſten Kunſtaufgaben ſtellte, gewann er eine geläuterte Kräftigung des Sinnes, die ihn befähigte, in dem ihm ſpeciell zugewieſenen Gebiete der Violincompoſition Außerordentliches zu leiſten. Seinen großen Vorgängern ſich anſchließend, behandelte er die Geige als Geſangsinſtru-

Digitized by Google

ment. Seine Cantilene, obwohl immer in den engen Grenzen des ihm eigenen Stimmungsgebietes gehalten, iſt von edlem, feinfühligem und oft keuſchem Ausdruck, und die mit derſelben alternirenden, meiſt durchaus originell erfundenen Paſſagenſätze tragen ſtets ein dem Geſammtcharakter des Stückes entſprechendes Gepräge. Sie ſind nicht, wie ſelbſt bei Viotti noch, conventioneller Natur, haben auch keineswegs den bloßen Zweck einer violinmäßig brillanten Wirkung, ſondern erſcheinen vielmehr als wohldurchdachte, nothwendige Emanationen der von ihm ergriffenen Gefühlstonart. Weit entfernt daher, die letztere zu alteriren, wie es ſo häufig gerade in Solocompoſitionen der Fall iſt, bringen ſie dieſelbe zu entſchiedenerem Ausdruck, und ſchärfen weſentlich das individuelle Gepräge der Spohr'ſchen Manier. Hieraus erklärt ſich die eigenthümliche Violintechnik, welche der Meiſter für ſich und ſeine Schule ſchuf. Zum Theil war dieſelbe allerdings auch durch die ungewöhnlich große, ſtark ausgebildete Hand des Künſtlers bedingt. Sie fordert vom Spieler breite, voluminöſe Tonbildung für die Cantilene und Paſſage, außerordentliche Spannfähigkeit der Finger, große Gewandtheit in einer gewiſſen wechſelreichen Art des Lagenſpieles und geſchmeidige Glätte der Bogenführung. Das ſcharf Pointirte der letzteren, was den franzöſiſchen Strich insbeſondere charakteriſirt, mit einem Wort, die Pikanterien des Bogens, bleiben hier nahezu ausgeſchloſſen. Alles geht bei Spohr auf eine ruhig gemeſſene und gehaltvolle Behandlung des Inſtrumentes hinaus. Dem entſprach denn auch vollkommen das Spiel des Meiſters. Eminent war die Würde, mit welcher er die Violine behandelte. Trotz der ihm zu Gebote ſtehenden techniſchen Vollendung erweckten ſeine Leiſtungen doch niemals das Gefühl, als ob er das Inſtrument nur um ſeiner ſelbſt willen handhabte; es war ihm immer nur Vehikel für eine begeiſtigte Tonſprache. Bewundernswerth erſchien insbeſondere ſeine breite, langathmige Bogenführung, die den Saiten einen ſonoren, zwar etwas gedeckten, doch klangvoll markigen und ungemein geklärten Ton entlockte. Dieſe Vorzüge, welche den Spohr'ſchen Bogen unter Deutſchlands Geigern ſprichwörtlich machten, wußte der Künſtler ſich ſelbſt bis in ſeine letzten Lebensjahre zu bewahren. Die Maximen ſeiner Violinbehandlung legte er in der, von

Digitized by Google

ihm bereits im Jahre 1831 verfaßten und bald darauf veröffentlichten Violinschule nieder. Der Text dieses umfangreichen Werkes zeichnet sich durch eindringlich klare Behandlung der einschlagenden Fragen aus und bietet musterhafte Erörterungen über die Kunst des Violinspiels. Die zahlreichen, häufig breiter ausgeführten Notenbeispiele dagegen können als Übungsmaterial nur eine sehr relative Bedeutung beanspruchen. Man wird ihrer um so leichter entrathen können, als die anderweit in reichlichem Maße vorhandenen Spohr'schen Violincompositionen alle jene Vortheile für das technische Exercitium bieten, die sich etwa aus diesen Schuletüden ergeben. Höchstens dürften sie theilweise als Vorübungen für den eigenthümlichen Styl des Meisters Werth haben.

Als ein Fehler dieses Werkes darf die nur kärgliche Berücksichtigung der Elementarstufen, so wie der Mangel eigentlich methodischer Exempel für dieselben bezeichnet werden. Offenbar steht er mit dem Umstande in Verbindung, daß Spohr vorzugsweise wohl nur bereits weit entwickelte Schüler unterrichtete; so mochten ihm die pädagogischen Forderungen für eine zweckmäßige Leitung des Anfängers vielleicht nie vollständig zu klarem Bewußtsein gelangt sein. Jedenfalls hat er durch seine persönliche Lehre unendlich mehr für das deutsche Violinspiel gewirkt, als durch sein Schulbuch.

Eine freilich nur nebensächliche von Spohr eingeführte Neuerung, der tellerförmige, über dem Saitenhalter angebrachte Kinnhalter nämlich, welcher hauptsächlich darauf berechnet war, dem Kinn eine feste Stütze zu geben, ohne einen Druck auf die Oberdecke der Violine auszuüben, fand nicht Eingang. Doch gab sie augenscheinlich Veranlassung zu dem jetzt fast allgemein im Gebrauch stehenden, sehr zweckmäßig construirten und geschickt angebrachten Kinnhalter, dessen Anwendung insbesondere namentlich auch Anfängern zu empfehlen ist, weil dadurch die richtige Haltung der Geige erleichtert wird.

Obwohl Spohr das Lehramt bereits vor seiner Berufung nach Cassel geübt hatte, so widmete er demselben doch erst in regelmäßigerer und umfassenderer Weise seine Kräfte, nachdem er sich in der genannten Stadt niedergelassen. Von allen Seiten, von nah und fern strömten jüngere und ältere Geiger herzu, um unter seiner Leitung zu stu-

Digitized by Google

diren. Es werden im Ganzen 187 Schüler namhaft gemacht. [1]) Durch dieselben ist Italien, Rußland, Polen, England, Frankreich, Norwegen, Amerika, vor allem aber Deutschland vertreten, welches ihm von der genannten Zahl allein etwa 150 Zöglinge zuführte. Die namhaftesten darunter sind: Leon de St. Lubin, Ries, Pott, Schön, David, Hartmann, Bott und Kömpel. Moritz Hauptmann, der gleichfalls zu Spohr's Violinschülern gehört, zeichnete sich nicht als Geiger, sondern als musikalischer Theoretiker aus. Unter den Engländern, die in Cassel studirten, wäre Blagrove hervorzuheben.

So weit die Wirkungen der Spohr'schen Schule sich auch über die Grenzen des Vaterlandes hinauserstreckten, so gewann dieselbe ihre wichtigste Bedeutung natürlicherweise für das letztere selbst. Es ist eine Thatsache, daß der bei weitem größte Theil aller gegenwärtig in Deutschland vorhandenen Violinspieler einen wesentlichen Zusammenhang, wenn auch nicht im ersten, so doch im zweiten und dritten Gliede mit dem Casseler Meister hat.

Der von einem französischen Elternpaare abstammende, am 8. Juli 1805 [2]) in Turin geborene, doch seit früher Jugend von deutschem Geiste beeinflußte Violinist Leon de St. Lubin war der Sohn eines in Hamburg lebenden Sprachlehrers. Sein Talent zeigte sich frühzeitig. Nachdem er schon öffentlich gespielt, war erst Polledro, dann aber Spohr sein Lehrer. Seit 1827 war er Orchestermitglied des Josephstädter Theaters in Wien. Man sagt, daß er während dieser Zeit noch Joseph Böhm's Anleitung genossen habe. 1830 wurde er Concertmeister am Königstädter Theater in Berlin. Sein Tod erfolgte hier am 13. Februar 1850. Als Componist war St. Lubin nicht nur für sein Instrument, sondern auch für die Bühne thätig.

Hubert Ries, der Bruder Ferdinand Ries', geb. den 1. April 1802 in Bonn, erhielt den ersten Violinunterricht von seinem Vater

1) In einer von Malibran veröffentlichten Lebensskizze Spohr's (Frankfurt, Sauerländer's Verlag) findet sich ihr vollständiges Verzeichnis.

2) Die vielfach verbreitete Angabe, daß Lubin 1801 geboren sei, wird durch seine Grabschrift auf dem kathol. Kirchhofe in Berlin widerlegt (Ledebur's Tonkünstlerlexicon).

Digitized by Google

und wurde 1820 Spohr's Eleve. Einen Wirkungskreis fand er 1824 zunächst am Königsstädter Theater in Berlin, den er ein Jahr später mit einer Stelle in der k. Capelle vertauschte. Er gehörte derselben bis 1871 als Concertmeister an. Ein Theil seiner Compositionen erschien im Druck.

Von seinen Schülern ist Leopold Damrosch, geb. 1832 in Posen, zu erwähnen. Er studirte unter Ries während seines Besuchs der Berliner Universität, auf der er sich für die medicinische Laufbahn vorbereitete. Seit 1857 war er als Capellmeister in Breslau thätig. Im Jahre 1871 ging er nach New-York, wo er noch als geschätzter Dirigent wirksam ist.

Der ehemalige oldenburgische Hofcapellmeister August Pott, geb. am 7. November 1806 zu Nordheim im Hannover'schen, wurde Spohr's Zögling, nachdem er durch seinen Vater für den Künstlerberuf vorbereitet worden war. 1832 trat er seine Wirksamkeit in Oldenburg an und 1861 wurde er pensionirt. Seitdem lebt er in Graz. Er veröffentlichte mehrere Violincompositionen.

Durch einige pädagogische Arbeiten für die Violine machte sich Moritz Schön bekannt. Er wurde 1808 in Brünn geboren und lebt der Kunst seit 1840 in Breslau, wo er Mitbegründer der Philharmonischen Gesellschaft war und ein Institut für Violinspiel errichtete.

Zu bedeutenderem Ansehen, als die vorhergehend erwähnten Schüler Spohr's, gelangte Ferdinand David. Dieser Künstler hatte während seines, von 1823—1825 in Cassel genommenen Aufenthaltes die Lehre des dort epochemachenden Meisters genossen, doch aber dessen edle und würdevoll gehaltene Spielweise nicht zum ausschließlichen Vorbild genommen. Die musikalische Darstellungsweise beider Männer erwies sich in der That als eine grundverschiedene. Wenn Spohr's Leistungen, wenigstens in späteren Jahren, stets den Stempel eines gravitätisch vornehmen Ausdruckes trugen, so reflektirte sich in David's Spiel hauptsächlich ein lebhaftes, aber doch mehr äußerlich als innerlich erregtes Temperament mit unverkennbarer Neigung zu einem geistreich speculativen Raffinement des Effektes. David huldigte einem nicht durchaus empfehlenswerthen Eklekticismus. Er war der Meinung, daß es besser sei, heterogene Richtungen in sich aufzunehmen

Digitized by Google

und zu verwerthen, als nach einer bestimmten künstlerischen Norm sich zu bilden. Dieser Standpunkt, im Zusammenhange mit den eben angedeuteten Charaktereigenschaften, verlieh seinen Leistungen eine eigenthümlich schillernde Vermengung verschiedenartiger Manieren des Violinspieles, wodurch sich endlich eine nicht sonderlich anmuthende Art des Vortrages bei ihm herausbildete. Über dieselbe sprach sich Otto Jahn bei Gelegenheit eines Musikberichtes vom Jahre 1855 in den Grenzboten folgendermaßen aus: „Überhaupt macht sich leider in dem Spiel des Herrn David immer mehr eine forcirte Manieriertheit geltend, welche einer treuen, innigen Hingebung an die Sache, einer einsichtigen Unterordnung unter das Ganze, wie sie für das Quartettspiel unerläßliche Bedingungen sind, gerade entgegengesetzt ist . . . . . Ebensowenig kann man es billigen, wenn er mancherlei moderne Spielerkunststückchen anwendet, um den Haydn'schen und Mozart'schen Sachen einen pikanten Reiz zu geben. Eins schickt sich nicht für alle: was in der bunten Reihe[1]) am Platz sein mag, muß dieser Musik fern bleiben. Die Art wie Herr David namentlich in den Haydn'schen Quartetts kokettirt, als wolle er zeigen, was er aus einem Haydn'schen Quartett zu machen im Stande sei, wie er z. B. begleitende Figuren vorträgt, als wolle er sagen: So accompagnirt die erste Violine! ist eine arge Überhebung und Geschmacklosigkeit".

Wer David niemals gehört hat, könnte auf Grund dieses rigorösen und sogar etwas schroff abgefaßten Urtheils glauben, daß er eine virtuose Richtung gehabt habe. Dies war jedoch keineswegs der Fall. Vielmehr blieb bei ihm nicht nur durch den Umgang mit Spohr und Moritz Hauptmann, dessen Compositionsschüler er gleichzeitig in Cassel war, sondern auch insbesondere durch den häufigen Verkehr mit Mendelssohn eine derartige Richtung ausgeschlossen. Dennoch war es nicht zu verkennen, daß sein Spiel trotz einer gediegen geschulten und gewandten Technik, namentlich während der zweiten Hälfte seines Leipziger Wirkens, den Anforderungen an eine gleichmäßig schöne, stylgerechte Darstellungsweise mehrentheils nicht ent-

1) Bezieht sich auf die von David unter dem Titel „Bunte Reihe" herausgegebenen Salonstücke.

Digitized by Google

ſprach. Ohne Zweifel hat wohl auch zu ſeiner ſchließlich mehr oder weniger verkünſtelten Vortragsweiſe das Verlangen mitgewirkt, durch immer neue Spielfineſſen das Intereſſe des Publikums für ſich rege zu erhalten. Nachahmenswerth waren die Reſultate davon freilich nicht. Wer es aber verſtand, ein Imitiren der Darſtellungsmanier David's zu vermeiden, konnte viel bei ihm lernen; denn er war unleugbar ein ſehr intelligenter und für das Studium anregender Lehrmeiſter, der ſich dem pädagogiſchen Wirken mit Vorliebe hingab und ſeinen, beſonders nach Eröffnung der Muſikſchule (1743) zahlreich von nah und fern herzugekommenen Schülern ein warmes Intereſſe für die Sache zu erwecken wußte. Hierin lag auch der Hauptgrund, daß ſeine Perſönlichkeit auf junge, ſtrebſame Talente dauernd anziehend wirkte. Thatſächlich wurde Leipzig durch ihn für längere Zeit zu einem geſuchten Mittelpunkte für das Geigenſtudium gemacht. Und ſo iſt denn aus ſeiner Lehre eine anſehnliche Reihe gegenwärtig noch zum Theil ſehr geſchätzter Violiniſten hervorgegangen, welche freilich zur Bildung und Berichtigung von Gefühl und Geſchmack zugleich den Vortheil genoſſen, die hervorragendſten Geiger der Neuzeit in den Gewandhausconcerten zu hören, wodurch denn etwaige nachtheilige Einflüſſe paralyſirt wurden.

Eben ſo Anerkennenswerthes wie als Lehrer, leiſtete David in ſeiner Eigenſchaft als Concertmeiſter. Er beſaß die wichtigſten Erforderniſſe dafür: muſikaliſches Wiſſen, ſchnellen Überblick, ſichere Führung der Primgeigen und energiſch eingreifende Tongebung, wobei er ſich allerdings zuweilen in der Hitze des Gefechtes verleiten ließ, etwas vorzuſchlagen. Die ungewöhnliche Befähigung zum Amt eines Vorſpielers trug jedenfalls hauptſächlich zu ſeiner Berufung nach Leipzig durch Mendelsſohn bei, wenn es auch wahrſcheinlich iſt, daß freundſchaftliche Beziehungen dabei mitwirkten. Jedenfalls konnte David, wenn es ihm darum zu thun war, dem Dirigenten nicht nur im Concert, ſondern auch in der Oper, für die er gleichfalls engagirt war, eine zuverläſſige, ſichere Stütze ſein. Und ſomit darf man behaupten, daß er ſich im Ganzen und Großen trotz mancher unerfreulicher Eigenheiten, um das Leipziger Muſikleben durch raſtloſen Eifer und hingebende Pflichttreue eine lange Reihe von Jahren verdient gemacht hat.

Digitized by Google

Neben seiner amtlichen Stellung war David auch vielfach als Tonsetzer thätig. Er veröffentlichte nicht nur mannichfache Violincompositionen, bestehend in Variationen, Concerten, Etüden und verschiedenartigen kleineren Piecen, sondern schrieb auch Kammermusikstücke, Sinfonien und sogar eine Oper „Hans Wacht". Bei den letzteren, der höheren Compositionsgattung angehörenden Werken handelte es sich lediglich um emphemere, und für die Kunst bedeutungslose Erscheinungen, wogegen die Violincompositionen eine Zeitlang viel und gern gespielt wurden. Ihr musikalischer Gehalt war indessen nicht bedeutend genug, um auf die Dauer regen Antheil zu erwecken, so daß sie fast gänzlich von den Concertprogrammen verschwunden sind. Doch eignen sie sich theilweise noch sehr wohl zu Studienzwecken für vorgerücktere Geiger.

Auch eine Violinschule ist von David vorhanden. Obwohl numerisch durchaus kein Mangel an derartigen Erzeugnissen herrscht, so ist diese Arbeit doch nicht ohne Berechtigung. Den meisten neueren Violinschulen fehlt es mehr oder minder an instructiven, stetig fortschreitenden und systematisch geordneten Notenbeispielen, namentlich für ungeübtere Kräfte. David hat es sich angelegen sein lassen, diesen Fehler zu vermeiden. Auch will er nicht Dinge lehren, die sich nur im persönlichen Verkehr zwischen Lehrer und Schüler erörtern lassen. Demgemäß beschränkt er sich auf rein technische Zwecke; er bietet eine umfänglichere Folge von kleineren und größeren Etüden, in denen ein sowohl für die linke Hand wie für die Bogenführung ergiebiges und leicht verwerthbares Übungsmaterial niedergelegt ist. Den Text hat der Verfasser, in lobenswerther Weise alle Längen und Breiten vermeidend, auf das Nothwendige reducirt. Alles in Allem genommen darf die David'sche Violinschule als ein verständig angelegtes und durchgeführtes Lehrbuch bezeichnet werden, welches von ungewöhnlicher Einsicht in die Forderungen der Technik, so wie von reicher Erfahrung und scharfer Beobachtungsgabe zeugt.

Endlich ist noch die Herausgabe theils vergessener, theils bisher ungedruckter älterer Geigencompositionen zu erwähnen, womit David die Violinspieler beschenkt hat. Als solche Tonsätze sind zu bezeichnen die Violinconcerte von Bach, Händel, Mozart, Viotti, Rode ꝛc., so

Digitized by Google

wie die in der „Hohen Schule des Violinſpiels“ zuſammengeſtellten Violinſonaten von anerkannten Meiſtern des 17. und 18. Jahrhunderts. Wenn auch einzelne dieſer letzteren durch die ſehr freie Bearbeitung des Originaltextes, ſo wie durch die freigiebig hinzugefügten, wenig ſtylgerechten Cadenzen ein gar zu modernes Gewand erhalten haben, ſo iſt doch durch einen gewiſſen Theil dieſer Sonaten das Intereſſe auf die Production einer fernliegenden Epoche hingelenkt, und damit zugleich der Sinn für die einfach edle und ſtylvolle Behandlung der Violine neu belebt worden.

Ferd. David wurde am 19. Januar 1810 in Hamburg geboren. Nachdem er in Caſſel ſeine Studien beendet hatte, begab er ſich mit ſeiner Schweſter Louiſe, die ſich ſpäter unter dem Namen der Mad. Dulcken[1]) als Pianiſtin bekannt machte, auf eine Concertreiſe, welche ihn (1825) auch nach Leipzig führte, wo er ſich im Gewandhaus hören ließ. Sodann trat er (1827) in das Orcheſter des Königsſtädter Theaters in Berlin ein, verließ aber dieſe Stellung ſchon zwei Jahre darauf, um zu Dorpat im Hauſe eines lievländiſchen Edelmannes v. Liphardt, der ſpäter David's Schwiegervater wurde, die Führung eines ſtändigen Streichquartetts zu übernehmen. In dieſer Stellung, welche dem Künſtler zugleich Gelegenheit bot, einen Muſikverein zu dirigiren und Concertreiſen nach Petersburg und Moskau zu unternehmen, verblieb er bis zum Jahre 1835.

Am 1. März 1836 wurde David der Nachfolger Heinr. Aug. Matthäi's als Concertmeiſter im Leipziger Gewandhaus- und Theaterorcheſter, welchem er bis zu ſeinem am 18. Juli 1873 in dem ſchweizeriſchen Kurorte Kloſters erfolgten Tode angehörte.

Von David's vielen Schülern ſeien hier nur erwähnt: Friedrich Hermann[2]), ehedem erſter Bratſchiſt im Gewandhaus- und Opernorcheſter zu Leipzig; Hugo Zahn, zunächſt bis zum November 1858 Concertmeiſter in Bremen, und alsdann in Schwerin; Wolfgang Hilf, ehedem Mitglied der Caſſeler Hofcapelle; Engelbert Röntgen, Concert-

1) Sie war Hofpianiſtin der Herzogin von Kent, wurde 1811 geboren und ſtarb 1850.

2) Er hat ſich durch eine bedeutende Anzahl von Arrangements, ſo wie neuerdings auch durch Veröffentlichung einer Violinſchule bekannt gemacht.

Digitized by Google

meiſter in Leipzig; Jacobſohn, ehedem Concertmeiſter in Bremen; Decke, angeblich in der Carlsruher Hofcapelle; Schradieck, ehedem Concertmeiſter im Gewandhausorcheſter zu Leipzig; Pickel, Concertmeiſter in Petersburg; Abel, Concertmeiſter in München; Naret-Koning, Concertmeiſter in Frankfurt a. M.; Wehrle, Mitglied der Weimariſchen Hofcapelle; Hegar, Muſikdirektor in Zürich; Roſe in New-York; Braſſin, zuletzt Dirigent des Tonkünſtlervereins in Breslau; Franziska Frieſe, Japha, Seiß, Robert Heckmann und Wilhelmj.

Ohne Vergleich der bedeutendſte unter allen vorgenannten Zöglingen David's iſt Aug. Emil Daniel Friedr. Victor Wilhelmj. Er darf zugleich als einer der Hauptvertreter des Violinſpiels in der Gegenwart bezeichnet werden.

Wilhelmj, durch ſein angeborenes eminentes Geigertalent zum Violinvirtuoſen prädeſtinirt, hat während der Jahre 1878—1882, ſo zu ſagen, die ganze Erde bereiſt, überall, wo civiliſirte Menſchen exiſtiren, ſeine Meiſtergeige erklingen laſſen und ſich dadurch im wahren Sinne des Wortes einen Weltruf erworben. Zahlreiche Triumphe waren die Folge ſeiner ausgedehnten Kunſtreiſen. Es verſteht ſich von ſelbſt, daß er auch in den Hauptſtädten aller europäiſchen Länder ſeine außerordentlichen Leiſtungen mit durchſchlagendem Erfolg zur Geltung gebracht hat. Und auf dieſen Umſtand wird er mit Recht größeren Werth legen, als auf den rauſchenden Enthuſiasmus, welchen ſein Erſcheinen in den übrigen Welttheilen erregt hat. Wilhelmj's Kunſt zeichnet ſich vor Allem durch eine nahezu unfehlbare Sicherheit in Bewältigung ausgeſuchter techniſcher Schwierigkeiten, namentlich aber im doppelgriffigen, accordiſchen und Octaven-Spiel aus. Seine Intonation läßt kaum etwas zu wünſchen übrig, und die Sauberkeit und Deutlichkeit aller Arten von Paſſagen iſt höchſt bemerkenswerth. Die Tongebung erweiſt ſich von ungewöhnlich kräftiger Energie, Fülle und Glanz, Eigenſchaften, welche allerdings weſentlich durch eine lebhaft beflügelte und häufig wechſelnde Bogenführung mitbedingt werden. Im Übrigen iſt Wilhelmj's Spielweiſe durch temperamentvolle Lebendigkeit und feurige Ausdrucksweiſe gekennzeichnet, welche letztere ſich mitunter vielleicht in zu überwiegendem Maße geltend macht, ſo daß die Nüancen des Zarten nicht immer

Digitized by Google

zu gleichberechtigter Wirkung gelangen. Doch empfängt man stets den Eindruck vorzüglicher, ganz eigenartiger Leistungen. Es hat dem Künstler denn auch im Laufe der Zeit nicht an zahlreichen Ehrenbezeugungen und Auszeichnungen gefehlt. So wurde er zum Ehrenbürger seiner Geburtsstadt Usingen, so wie zum Ehrenmitglied mehrerer künstlerischer und gelehrter Gesellschaften ernannt. Auch durch Verleihung des Professortitels und verschiedener Ordensdecorationen ist Wilhelmj geehrt worden.

Des Künstlers Wirksamkeit betreffend ist noch zu erwähnen, daß er auch als Componist für sein Instrument thätig gewesen ist. Außer einigen Geigensätzen eigener Erfindung existiren von ihm Transcriptionen Bach'scher, Chopin'scher und Wagner'scher Tongebilde.

Aug. Wilhelmj, geboren d. 21. September 1845 in dem nassauischen Orte Usingen, empfing schon im zarten Alter musikalische Eindrücke. Seine Mutter hatte bei André in Offenbach, sowie bei Chopin auf dem Klavier und im Gesange bei dem berühmten Bordogni in Paris eine Ausbildung genossen, die sie zu ungewöhnlichen Leistungen befähigte. Allem Anschein nach hat sie ihrem Sohn das musikalische Talent gegeben, um dessen Pflege sie sich denn auch wohl hauptsächlich verdient machte.

Frühzeitig erhielt Wilhelmj einen tüchtigen Violinlehrer in dem Hofconcertmeister Conrad Fischer zu Wiesbaden. Dieser brachte seinen ebenso begabten als gelehrigen Schüler so schnell vorwärts, daß er schon vor Ablauf des 7. Lebensjahres vor Henriette Sonntag eine gelungene Probe seines Talentes ablegen konnte, welche der gefeierten Sängerin eine höchst ermuthigende Äußerung entlockte, worin sie dem Kunstjünger das schmeichelhafte Prognosticon stellte, dermaleinst ein deutscher Paganini zu werden, — ein geflügeltes Wort, welches übrigens schon manchem jugendlichen Geigentalent in wohlmeinender Gesinnung zugerufen worden ist.

Das erste öffentliche Auftreten Wilhelmj's erfolgte am 8. Januar 1854, und zwar in Limburg an der Lahn zu einem wohlthätigen Zweck. Zwei Jahre später, am 17. März 1856, konnte der Knabe schon mit entschiedenem Erfolg im Wiesbadener Hoftheater sich als Solist hören lassen. Sehr bald stellte sich denn auch bei ihm, vielleicht

Digitized by Google

mit auf Anregung naheſtehender Perſonen, der Wunſch ein, ſich der Künſtlerlaufbahn widmen zu dürfen. Hierzu zeigte ſich indeſſen der Vater, ehedem Obergerichtsanwalt in preußiſchen Dienſten, lange Zeit nicht geneigt. Erſt als Franz Liſzt im Jahre 1861 zu Gunſten des unaufhaltſam aufſtrebenden Talentes ſein Votum abgegeben hatte, erklärte ſich der Vater zur Ertheilung ſeiner Zuſtimmung bereit.

Liſzt bethätigte weiter noch dadurch ſeine lebhafte Theilnahme für den jungen Wilhelmj, daß er ihn zu Ferd. David nach Leipzig brachte, um denſelben perſönlich für ſeinen Schützling zu intereſſiren. Während eines dreijährigen Curſus (1861—64) wurde dieſer nun Zögling der Leipziger Muſikſchule, und genoß dort außer David's Unterricht auch denjenigen Richter's und Hauptmann's im theoretiſchen Fache. Nachträglich wurde hierin auch noch Joachim Raff zeitweilig ſein Lehrer.

Da Wilhelmj bei ſeinem Eintritt in die Muſikſchule bereits einen hohen Grad der techniſchen Ausbildung auf der Violine erreicht hatte, ſo kam es hauptſächlich darauf an, ihn in die claſſiſche Literatur der Geigencompoſition, ſowie der Kammermuſik einzuführen, wodurch er vor den maßloſen Ausſchreitungen und Excentricitäten des Virtuoſenthums bewahrt blieb.

Nach einem einjährigen Aufenthalt in Leipzig producirte ſich Wilhelmj in der öffentlichen Frühjahrsprüfung der Muſikſchule mit einer der ſchwierigſten Violincompoſitionen. Es war das Fis moll-Concert von Ernſt, welches er in außerordentlicher Weiſe zur Geltung brachte. Der Erfolg war ſo durchſchlagend, daß er ſchon im November desſelben Jahres zu einem Debüt im Gewandhausconcerte veranlaßt werden konnte. Bei dieſer Gelegenheit trug er Joachim's „Ungariſches Concert" vor. Mochten nun die Anſtrengungen des künſtleriſchen Studiums, oder ſonſt eine Veranlaſſung ungünſtig auf das körperliche Befinden gewirkt haben, — er erkrankte ernſtlich nach dem Verlaſſen der Muſikſchule, wodurch er längere Zeit der gewohnten Thätigkeit entzogen wurde. Dann aber, nachdem er ſich wieder erholt hatte, begab er ſich im Herbſt 1865 auf ſeine erſte Kunſtreiſe, die ihn zunächſt nach der Schweiz führte. Im folgenden Jahre concertirte er in Holland und England. Überall, wo er ſich hören ließ,

fanden seine Leistungen die größte Anerkennung. Während der nächsten Jahre besuchte Wilhelmj nach und nach alle Haupt- und größeren Städte Europa's mit immer steigenden Erfolgen. Im Frühjahr 1877 war er bei den Wagnerconcerten in London betheiligt. Die Mühewaltungen, denen er sich dabei zu unterziehen hatte, erschöpften indessen zum zweiten Male seine Kräfte, und warfen ihn wiederum aufs Krankenlager, — diesmal mit der Gefahr für Leib und Leben. Endlich wiederhergestellt, folgte er zu Anfang 1878 einer Einladung nach Italien, und im Herbst desselben Jahres auch nach Nordamerika, von wo aus er, wie bereits oben mitgetheilt wurde, seine Weltreise antrat. Im Juli 1882 kehrte er von derselben wohlbehalten und bereichert durch die mannichfachsten Erlebnisse und Erfahrungen in die Heimath zurück. Er lebt seitdem auf seiner Villa in Biebrich-Mosbach bei Wiesbaden, aber nicht, um auf seinen Lorbeeren zu ruhen, sondern auch ferner mit ganzer Hingebung sich dem künstlerischen Beruf zu weihen.

George Japha, geb. 27. August 1835 in Königsberg, besuchte von 1850—53 das Leipziger Conservatorium, und wurde hier David's, dann aber Edmund Singer's Zögling. Hierauf genoß er noch eine Zeitlang Alard's Unterricht in Paris. Nach mehreren Reisen wurde er im Herbst 1863 als Concertmeister und Lehrer bei der Musikschule in Cöln angestellt.

Franz Romulus Seiß, geboren zu Dresden d. 7. August 1830, empfing die erste Anleitung im Violinspiel durch den Kammermusikus Joseph Dominik, und war dann von 1846—48 Schüler David's auf dem Leipziger Conservatorium. Nach Dresden zurückgekehrt, studirte er bei Lipinski dessen Violincompositionen. Sodann besuchte er auf einer Concertreise die Hauptstädte Österreichs und ging hierauf 1851 nach Paris, um auch Alard's Lehrmethode kennen zu lernen. 1853 trat er als Accessist in die Berliner Hofcapelle. Demnächst war er als Concertmeister in Düsseldorf thätig. Seit 1856 wirkt er in gleicher Eigenschaft in Barmen.

Engelbert Röntgen, geb. 30. September 1829 zu Deventer, trat in seinem 19. Lebensjahre, nachdem er sich im elterlichen Hause für die Musik vorbereitet, und daneben auch in der Malerei

Digitized by Google

versucht hatte, 1848 in die Leipziger Musikschule ein und wurde Schüler David's und Hauptmann's. Er bildete sich zu einem ebenso tüchtigen Violinspieler wie Musiker aus. Nach Absolvirung des Conservatoriums wurde er Mitglied und 1869 zweiter Concertmeister des Leipziger Orchesters, welchem er noch gegenwärtig angehört. Er ist der Vater des jugendlichen Tonsetzers Julius Röntgen, welcher sich durch Veröffentlichung mehrerer Instrumentalcompositionen vortheilhaft bekannt gemacht hat.

Ein anderer trefflicher Schüler David's ist Simon Jacobsohn, geboren 24. December 1839 in Mitau. Frühzeitig offenbarte er musikalisches Talent, für dessen Ausbildung jedoch bei der beschränkten Lage seiner Familie anfänglich nichts Entscheidendes gethan werden konnte. Erst später fand er Gelegenheit, beim Concertmeister Weller in Riga die Elemente des Violinspiels zu erlernen, während er sich vorher nur mit Aufspielen zum Tanz beschäftigt hatte, um wenigstens etwas zu erwerben. Mitauer Kunstfreunde, welche sich für ihn interessirten, machten es ihm möglich 1858 nach Leipzig zu gehen, um als Zögling der dortigen Musikschule unter David's Leitung die höheren Studien des Violinspiels zu machen. Schon nach Jahresfrist konnte er mit Erfolg als Solist im Gewandhausconcert auftreten. Hierauf unternahm er eine Kunstreise in seine Heimath, die ihn nach Petersburg führte, von wo er 1860 nach Bremen als Concertmeister berufen wurde. Nach zwölfjährigem Wirken daselbst ging er nach Nordamerika und übernahm das Concertmeisteramt im Thomas'schen Orchester zu New-York, dessen Mitglied er noch gegenwärtig ist.

Henry Schradieck, der Sohn eines Musikers in Hamburg, geboren am 29. April 1846, erhob sich zu so bedeutender Leistungsfähigkeit, daß er 1874 als Nachfolger seines Lehrmeisters David an dessen Stelle nach Leipzig berufen wurde. Aus dieser Stellung schied er freiwillig schon wieder 1882 aus, um sich vorzugsweise dem Lehrfach zu widmen. Den ersten Unterricht erhielt Schradieck von seinem Vater, dann wurde er 1857 für ein Jahr Schüler Hubert Léonard's in Brüssel, worauf er von 1859—1861 noch die Lehre David's genoß. Seine Thätigkeit als selbstständiger Künstler begann

Digitized by Google

er in Bremen, wo er 1863 den Concertmeisterdienst versah. Weiterhin wirkte er bis 1868 als Lehrer des Violinspiels am Conservatorium zu Moskau, ging dann zur Übernahme des Concertmeisteramtes nach Hamburg und vertauschte diesen Posten 1874 mit dem Leipziger. Neuerdings ist er einem Rufe nach Cincinnati gefolgt. Von Schradieck sind einige didaktische Violincompositionen im Druck erschienen.

Der Holländer Johann Joseph David Naret-Koning wurde David's Schüler, nachdem er den vorbereitenden Unterricht des Violinisten Bunten in seiner Vaterstadt Amsterdam genossen. Während der Jahre 1859—1870 wirkte er als Concertmeister in Mannheim, von wo er in gleicher Eigenschaft nach Frankfurt a. M. berufen wurde. Er ist am 25. Februar 1838 geboren.

Friedrich Hegar, geb. d. 11. October 1841 in Basel, bildete sich während der Jahre 1857—1861 auf der Leipziger Musikschule unter David's Anleitung zu einem gewandten Violinisten, war nach kurzer Wirksamkeit als Concertmeister im Bilse'schen Orchester Musikdirektor in der elsässischen Fabrikstadt Gebweiler, und übernahm hierauf von 1863—1865 den Concertmeisterdienst in Zürich, welchen er dann mit der Funktion eines städtischen Capellmeisters und Direktors der züricher Musikschule vertauschte. Durch rege, energievolle Thätigkeit hat er sich im Laufe der Jahre zu einem der angesehensten und einflußreichsten Künstler in der Schweiz emporgeschwungen.

Karl Rose, auch Carlo Rosa genannt, in Hamburg am 21. März 1842 geboren, wirkte 1863 als Concertmeister in Hamburg, gab diese Stelle aber 1865 auf, um mit der Sängerin Parepa, deren Gatte er später wurde, Concertreisen zu machen. Diese führten das Künstlerpaar nach Amerika. Seine Thätigkeit als geschätzter Geiger vertauschte er später mit der eines Opernimpresario zu New-York.

Als ein trefflicher Zögling der David'schen Schule ist noch Gerhard Brassin, ein jüngerer Bruder des bekannten Claviervirtuosen zu erwähnen. Am 10. Juni 1840 in Aachen geboren, wo sein Vater als Baryton ist bei der Oper thätig war, empfing er seine Ausbildung auf dem Leipziger Conservatorium. Er bekleidete nach-

Digitized by Google

einander die Concertmeiſterämter in Bern (1863), wo er zugleich Lehrer an der Muſikſchule war, und in Gotenburg. 1874 übernahm er das Lehramt am Stern'ſchen Muſikinſtitut in Berlin, und nach Ablauf eines Jahres die Direktion des Breslauer Tonkünſtlervereins, welche er indeſſen 1880 ſchon wieder aufgab.

Georg Julius Robert Heckmann, geb. in Mannheim am 3. November 1848, genoß dort zunächſt den Unterricht Jean Becker's und Naret-Koning's, worauf er im vierzehnjährigen Alter Mitglied des Mannheimer Orcheſters wurde. Der Wunſch, ſich weiter zu vervollkommnen, führte ihn auf die Leipziger Muſikſchule, welche er von 1865—1867 beſuchte. Während dieſer Zeit war er David's Schüler. Von 1867—1870 verſah er das Concertmeiſteramt bei den Leipziger Euterpe-Concerten, begab ſich dann auf Reiſen und übernahm 1872 am Kölner Stadttheater die Stellung als Concertmeiſter, welche er noch gegenwärtig bekleidet. Heckmann hat ſich ebenſowohl als Solo- wie auch als Quartettſpieler einen angeſehenen, wohlverdienten Namen erworben.

Wir kehren zu den Schülern Ludwig Spohr's zurück, von denen zunächſt

Franz Hartmann, geb. 29. Juli 1809 in Ehrenbreitſtein, zu erwähnen iſt. Er erlernte die Anfangsgründe des Violinſpiels bei ſeinem Vater, der ſelbſt Muſiker und Mitglied des Orcheſters in Coblenz war. Nachdem er ſich unter Beihilfe anderer Fachmänner einen gewiſſen Grad von Tüchtigkeit erworben, vollendete er in den Jahren 1824—25 ſein Studium in Caſſel bei Spohr, der ein beſonderes Wohlwollen für den ſtrebſamen Jüngling an den Tag legte. Dann wandte er ſich nach Hamburg und von dort nach Frankfurt am Main. Hier fand er durch C. Guhr Anſtellung bei der erſten Violine im Stadtorcheſter. Im Jahre 1833 entzog ihn die Militärpflicht ſeinem Berufskreiſe. Er leiſtete ſie als Clarinettiſt bei der Capelle eines rheiniſchen Infanterieregiments in Cöln ab. Der Zufall fügte es, daß Friedrich Wilhelm IV. als Kronprinz bei ſeiner Anweſenheit am Rhein den Künſtler in einem Violinſolo hörte, und dieſem Umſtande verdankte Hartmann ſeine augenblickliche Befreiung vom Soldatenſtande. 1836 übernahm er die Funktionen des Concertmeiſters am

Digitized by Google

Theater und bei den „Gesellschaftsconcerten" in Cöln, neben denen er sich die Pflege des Quartettspiels mit echtem Künstlersinn angelegen sein ließ. Überdies war er bei der Kölner Musikschule als Lehrer des Violinspiels thätig. Ein typhöses Fieber raffte ihn am 6. April 1855 im kräftigsten Mannesalter dahin.

Spohr's Lieblingsschüler Jean Joseph Bott, der vielleicht wie kein anderer, wenigstens in früheren Jahren, die Spielweise seines Meisters in gewissen Beziehungen reproducirte, und von dem dieser an die Mozartstiftung in Frankfurt berichtete, daß er nie einen so fähigen Schüler gehabt als ihn, wurde am 9. März 1826 zu Cassel geboren. In früher Jugend schon erhielt er nicht nur Violin-, sondern auch Clavierunterricht von seinem Vater, einem Mitglied der kurfürstl. Capelle, und entwickelte sich so schnell, daß man ihn als achtjährigen Knaben bereits öffentlich auftreten lassen konnte. Nun übernahm Spohr seine weitere Ausbildung, zu der später noch die theoretische Unterweisung Hauptmann's kam. Als diesem die Leipziger Cantorwürde übertragen wurde, leitete Spohr gleichfalls die Compositionsstudien Bott's. 1841 wurde Bott durch das Stipendium der Mozartstiftung ausgezeichnet, und nachdem er sich mannichfach als Concertspieler von seltener Begabung bewährt hatte, wurde er 1848 zum Hofconcertmeister und 1852 zum zweiten Hofcapellmeister in Cassel ernannt. Dennoch verließ er später seine Vaterstadt und übernahm 1857 die Direktion der Meiningen'schen Hofcapelle, dann aber den Concertmeister- und bald darauf auch den Capellmeisterposten in der Hannover'schen Capelle; seit 1878 pensionirt, lebt er gegenwärtig als Vorsteher einer Musikschule in Magdeburg. Bott hat mehrere Violincompositionen veröffentlicht, doch sich auch in anderen Gattungen versucht und namentlich zwei Opern, „der Unbekannte" und „Aktäa", geschrieben, die mehrfach zur Aufführung gelangten.

August Kömpel, einer der begabteren Violinisten der jüngeren Generation, welcher durch seine ausgezeichneten Anlagen Spohr's besondere Theilnahme erregte, wurde am 18. August 1831 in Brückenau geboren, wo sein Vater als Musiker lebte. Im December 1840, also mit Beginn des neunten Lebensjahres trat er in die Würzburger Musikschule ein. Nachdem er diese verlassen, kam Kömpel im Februar

Digitized by Google

1844 nach Caſſel. Hier fand er einen Gönner in dem Amtsrath Lübner, der ihm die nöthigen Subſiſtenzmittel gewährte, während Spohr ihm die Auszeichnung eines unentgeldlichen dreijährigen Unterrichtes angewährte. Nun war Kömpel ſo weit im Geigenſpiel vorgeſchritten, daß er mit Erfolg für ſich allein weiter ſtudiren konnte. Seine Tüchtigkeit verſchaffte ihm auch bald eine Stellung: er wurde Mitglied der Caſſeler Hofcapelle, welcher er von 1849 bis zum Herbſt 1852 angehörte. Während dieſer Zeit benutzte er die Sommerferien dazu, um bei Ferd. David in Leipzig noch einige Studien zu machen. 1852 an verließ Kömpel Caſſel, um als Soliſt in die Hannover'ſche Hofcapelle einzutreten. Hier war ſeines Bleibens bis 1861. Inzwiſchen unternahm er auch eine größere Kunſtreiſe, die ihn über Frankfurt nach Brüſſel, Paris und London führte. In allen dieſen Städten concertirte Kömpel mit beſtem Erfolg. Auf einer zweiten Reiſe, die er 1861 antrat, verweilte er längere Zeit in Holland und am Niederrhein als gern geſehener und beifällig aufgenommener Künſtler. Auch im Leipziger Gewandhausconcert ließ er ſich mit Auszeichnung hören. Dieſe und andere ehrenvolle Erfolge als Soliſt bewirkten zu Anfang 1863 ſeine Berufung als Concertmeiſter an den Weimaraner Hof; eine ehrenvolle Stellung, die er noch gegenwärtig bekleidet. Während ſeiner allgemein geſchätzten Wirkſamkeit in der thüringer Reſidenz machte er von Zeit zu Zeit immer kleinere und größere Concertausflüge, die ihn u. A. im Winter 1866—1867 nochmals nach Paris führten.

Kömpel, im Beſitze einer ſchön geſchulten Technik, iſt ein ebenſo gewandter als gediegener Violiniſt, der neben den ſchwierigſten Aufgaben des ſoliſtiſchen Faches auch mit Verſtändnis und Geſchmack die Meiſterwerke der Quartettmuſik in höchſt anerkennenswerther Weiſe darzuſtellen weiß.

Als Schüler Spohr's ſind noch die Gebrüder Bargheer zu nennen.

Carl Louis Bargheer, ein gediegener Geiger von echt deutſcher Sinnesart, wurde am 31. December 1832 in Bückeburg geboren, wo ſein Vater in der fürſtlichen Capelle zunächſt als Oboebläſer, dann aber als Muſikmeiſter thätig war. Von dieſem erhielt

Digitized by Google

Carl mit Beginn des siebenten Jahres den ersten Unterricht nach Campagnoli's Violinschule. Diese Anleitung wurde neben dem Gymnasialbesuch bis zum August des Jahres 1849 fortgesetzt. Dann genoß der zum Jüngling herangewachsene Musensohn die Gunst, bei Spohr in Cassel ein Jahr lang zu studiren. Dieser empfahl ihn an die Detmolder Hofcapelle, in welcher er sogleich bei der ersten Violine eine feste Stellung fand. Der Landesfürst, welcher sich für sein Talent interessirte, gewährte ihm bald darauf die Mittel, um noch für einige Monate nicht nur bei Ferd. David, sondern später auch noch bei Joachim in Hannover weiter zu studiren. Im Grunde handelte es sich hierbei nur um vorübergehende Anregungen, welche Bargheer jedoch mit großer Intelligenz für sich auf eigene Hand zu verwerthen verstand. Im Jahre 1860 wurde der Künstler von seinem fürstlichen Gönner zum Concertmeister, und zwei Jahre später zum Hofcapellmeister ernannt. Bargheer hat sich auf mannichfachen Reisen als trefflicher Solist bewährt, und wirkt seit Auflösung der Detmolder Capelle (1876) als Concertmeister in Hamburg und außerdem als Lehrer des Violinspiels in der dortigen Musikschule. Sein jüngerer Bruder

Gustav Adolph Bargheer, geb. 21. October 1840, erhielt gleichfalls von seinem siebenten Lebensjahre ab den Unterricht des Vaters, und dann für einige Zeit (1857—1858) auch denjenigen Ludwig Spohr's und Jos. Joachim's. Nach vollendeter Lehrzeit wurde er bei der ersten Violine in der Detmolder Capelle angestellt, von wo er dem Ruf als Concertmeister nach Münster folgte. Seit 1866 ist er als Lehrer des Violinspiels an der Musikschule zu Basel und zugleich als Concertmeister thätig.

Neben der Casseler erhob sich zu eigenthümlicher Bedeutung die Wiener Schule. Es ist unzweifelhaft, daß Spohr auch auf sie nicht nur durch seinen zweijährigen Aufenthalt in Wien, sondern auch durch seine Compositionen einen gewissen Einfluß ausübte. Indessen war derselbe doch nicht stark genug, um eine von den Normen des Casseler Violinmeisters abweichende Richtung zu verhindern, die, wie schon früher bemerkt wurde, in einer vorwiegend virtuosen Tendenz

Digitized by Google

beruhte. So zeigt die Wiener Schule in dieſer, wie in mancher andern Beziehung den natürlichen Gegenſatz zwiſchen ſüddeutſchem, mehr ſinnlich äußerlichem, wenn auch ſpirituellem, und norddeutſchem ernſtem, innerlich geartetem Weſen. Zwar bewegte ſich Schuppanzigh durchaus noch innerhalb der Grenzen des gediegenſten Muſikerthums, aber ſchon ſein Schüler Joſeph Mayſeder, einer der vorzüglichſten Vertreter des Wiener Violinſpiels zu Anfang dieſes Jahrhunderts, verfolgte die Bahn, welche die dortige Schule eben kennzeichnet. Er repräſentirte ſowohl als Componiſt, wie auch als ausübender Künſtler das zierlich elegante Genre. Demgemäß war ſeinen Leiſtungen ein ſalonartig brillantes und anmuthiges Weſen eigen. Energie der Tongebung und Empfindung, ſo wie kräftige Gegenſätze blieben hierbei ausgeſchloſſen. Ausgezeichnetes ſoll der Künſtler im reizvoll pikanten Vortrag Haydn'ſcher Quartette geleiſtet haben.

Mayſeder's Spielweiſe läßt ſich auch heute noch ſehr deutlich aus ſeinen zahlreichen ſorgſam bearbeiteten — es ſind etwa 60 Werke im Ganzen von ihm gedruckt — Compoſitionen erkennen. Sie beſtehen nicht nur in Soloſtücken (Concerten, Polonaiſen, Rondo's und Variationen) ſondern auch in Streichquintetten und -Quartetten, ſo wie Clavierſonaten mit Violinbegleitung. Für den Kammerſtyl fehlte es dem Autor an Gedankenkraft, poetiſcher Inſpiration und höherem Geſtaltungsvermögen, während manche ſeiner, wenn auch genrehaften und großentheils veralteten Violinſtücke ſich ehedem durch ihre angenehme ſehr geigengemäße Wirkung großer Beliebtheit erfreuten.

Am 26. October 1789 in Wien geboren, lebte Mayſeder in gleichförmiger Weiſe ſeinem Berufe, ohne jemals als Concertſpieler gereiſt zu ſein. Nur in Wien trat er als ſolcher, und zwar mit ebenſo ausdauerndem als großem Erfolge auf. Thatſächlich war er der bevorzugte Liebling des Wiener Publikums lange Zeit hindurch. In jüngeren Jahren gehörte er eine Zeit lang als zweiter Geiger zum Schuppanzigh'ſchen Quartett. Dann wirkte er als kaiſerl. Kammervirtuos in den Orcheſtern des Stephans-Domes ſo wie des Hofopernheaters, und verſah ſchließlich den Concertmeiſterdienſt der k. Capelle. Sein Tod erfolgte 1863.

Digitized by Google

Schuppanzigh's zweiter hier zu berücksichtigender Schüler, Joseph Strauß, geb. 1798 in Brünn, wandte sich 1821 nach Pest und Temesvar und 1824 nach Carlsruhe, wo er 1825 zum Hofcapellmeister ernannt wurde. Seit 1863 pensionirt, starb er am 1. December 1866.

Von Mayseder's Zöglingen seien hier genannt: Wolff, Hafner, Adelburg, De Ahna und Hauser.

Heinrich Wolff, geb. 1. Januar 1813 zu Frankfurt am Main, wirkte seit 1838 als geschätzter Concertmeister in seiner Vaterstadt. Den ersten Unterricht empfing er von einem holländischen Geiger Namens Binger in London, wohin seine Familie 1815 gezogen war. Nach Binger übernahm Spagnoletti, damals erster Violinist an der italienischen Oper zu London, die weitere Ausbildung Wolff's. Im Jahre 1824 kehrte dieser nach Frankfurt zurück, und vertraute sich der Lehre François Fémy's, eines Schülers Balliot's an, genoß aber darauf noch den Unterricht des Concertmeisters Hoffmann. In der Composition wurde Schnyder von Wartensee sein Lehrer. Vier Jahre später ging Wolff nach Wien, um auch bei Mayseder einen Cursus durchzumachen, und zugleich unter Seyfried's Anleitung im Compositionsfache zu arbeiten. Wolff war weiterhin vielfach auf Kunstreisen.

Carl Hafner, geb. 23. November 1815 in Wien, war zugleich Jansa's Schüler, und übte seine Kunst als Concertmeister in Hamburg. Er starb dort im Januar 1861.

Seiner Lehre wurde Otto v. Königslöw theilhaftig, ein trefflicher, gediegener Spieler, der seit 1858 als Concertmeister in Cöln wirkte. Geboren zu Hamburg am 14. November 1824, erhielt er vom 7. bis 14. Lebensjahre Unterricht von seinem Vater, der sich, obwohl nur Liebhaber, als Schüler Andreas Romberg's sehr wohl auf das Violinspiel verstand. Hierauf wurde ihm die Unterweisung eines Spohr'schen Schülers, Namens Pacius zu Theil, und endlich noch für einige Zeit diejenige Hafner's. Während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Leipzig machte er theoretische Studien unter Hauptmann's Leitung. Vom Jahre 1846—58 war er auf Kunstreisen als Solospieler thätig. 1881 trat er infolge eines Armleidens, nachdem

Digitized by Google

er den Professortitel erhalten, von seiner Stellung als Concertmeister zurück.

August, Ritter v. Adelburg, ursprünglich für die diplomatische Laufbahn bestimmt, geb. 1830, war von 1850—54 Mayseder's Schüler und machte sich auf einer Reise durch Deutschland als Violinvirtuos und Componist bekannt. Er starb am 20. October 1873.

Heinrich Karl Hermann De Ahna hatte zuerst Mayseder und hierauf Mildner im Prager Conservatorium zum Lehrer. Trotz erfreulicher Erfolge, die er bei seinem öffentlichen Auftreten vom zwölften Lebensjahre ab in Wien und anderen großen Städten errang, gab er die Musik auf und widmete sich der militärischen Laufbahn, indem er im Herbst 1851 in die österreichische Armee eintrat. 1853 zum Lieutnant befördert, betheiligte er sich als solcher am Kriege des Jahres 1859, kehrte dann aber doch wieder zur Kunst zurück. Nachdem er Deutschland und Holland bereist hatte, fand er 1862 Anstellung bei der ersten Violine in der Berliner Hofcapelle, welcher er seit 1868 als Concertmeister angehört. Ein Jahr später wurde er auch zum Lehrer an der Hochschule für Musik ernannt. De Ahna ist am 22 Juni 1835 in Wien geboren. Als Solist hat er lohnende Anerkennung gefunden. Für seine gute künstlerische Gesinnung spricht selbstredend der Umstand, daß er im Joachim'schen Quartett die zweite Violine vertritt. Er zeigt dadurch in nachahmenswerther Weise, daß ihm die Sache, welche er vertritt, höher steht, als das persönliche Interesse.

Miska Hauser, geb. 1822 in Preßburg, hat sich vorzugsweise die elegante und gefällige Manier seines Lehrmeisters Mayseder angeeignet. Sein geschmeidiger, doch kleiner Ton ist von sauberem Schliff, und die Intonation läßt nichts zu wünschen übrig. Er gehört gleichfalls der virtuosen Richtung an, beutet dieselbe jedoch vorzugsweise nach Seite des anspruchslos gemüthlichen Salongenre's aus. Hauser hat große Weltreisen gemacht. Außer Europa bereiste er nicht nur Amerika, sondern auch Australien. Seine transatlantischen Erlebnisse sind von ihm unter dem Titel „Wanderbuch eines Virtuosen" veröffentlicht. Hauser war zeitweilig auch Zögling Böhm's,

Digitized by Google

des tonangebenden Meisters der Wiener Schule im gegenwärtigen Jahrhundert.

Joseph Böhm, geb. 4. April 1795 zu Pest, wuchs nicht unter den Einflüssen der von ihm selbst vertretenen Schule auf, sondern genoß zuerst den Unterricht seines Vaters und dann den Rode's. Die Bekanntschaft dieses Meisters machte er in Polen, als derselbe sich dort auf seiner Heimreise von Rußland aufhielt. 1816 besuchte Böhm Wien und spielte mit entschiedenem Beifall im Burgtheater während der Zwischenakte. Weiterhin begab er sich mit dem Pianisten Peter Pixis zu Concerten nach Italien, kehrte aber dann nach Wien zurück und trat dort häufig auf, veranstaltete auch regelmäßige Quartettsoiréen. Im Jahre 1827 stellte er jedoch seine öffentliche Wirksamkeit ein, und widmete sich ganz dem Lehrfach. 1821 erfolgte seine Anstellung in der Hofcapelle, nachdem er 1819 schon als Lehrer des Violinspiels am Conservatorium einen Wirkungskreis gefunden hatte. Diese Thätigkeit gab er 1848, seinen Platz aber in der Hofcapelle 1868 auf. Von 1823—25 bereiste er als Concertist Deutschland und Frankreich. Am 23. März 1876 starb er. Über sein Spiel findet sich in der Wiener Musikzeitung (Jahrg. 1820, S. 789) folgende Bemerkung: „Ton, Führung des Bogens, Reinheit in den Applicaturen, Geschwindigkeit der Finger sind die besonderen Vorzüge eines Violinspielers, die er mit Umsicht, Geschmack, Tiefblick und Kenntnis der Kunst verbinden muß, wenn er den höchsten Punkt erreichen will. Herr Böhm besitzt alle diese Eigenschaften in vorzüglichstem Grade. Nur etwas mehr Schatten und Licht in sein Spiel zu bringen empfehlen wir ihm". Wie Treffliches er auch geleistet haben mag, sein größerer Ruhm gründet sich darin, der musikalischen Welt einige ausgezeichnete Violinspieler gegeben zu haben, unter denen

Joseph Joachim obenan steht. Dieser in seiner Art einzige Künstler, geboren am 28. Juni 1831 in Kitse nahe bei Preßburg, besuchte frühzeitig (1838) die Wiener Musikschule und wurde hier Böhm's Schüler, nachdem er schon in Pest bei dem dortigen Concertmeister Szervaczinski Unterricht erhalten hatte und unter dessen Assistenz öffentlich aufgetreten war. Als neunjähriger Knabe spielte er dann

Digitized by Google

gemeinschaftlich mit drei anderen Jugendgenossen, unter denen die Gebrüder Helmesberger waren, die Quartettconcertante von L. Maurer in einem Concerte zu Wien.[1]) Im Herbst 1843, also in einem Alter von zwölf Jahren, kam er ausgestattet mit einer musterhaft durchgebildeten Technik nach Leipzig und trat dort in einem Concert der Sängerin Viardot-Garcia auf. Felix Mendelssohn-Bartholdy, der sogleich ein lebhaftes Interesse für den äußerlich unscheinbaren Knaben gewann, gewährte ihm die Auszeichnung, bei seinen Vorträgen selbst die Clavierbegleitung zu übernehmen. Joachim's musikalische Zukunft war hiermit entschieden. Der feinsinnige Schöpfer der Sommernachtstraummusik zog den Kunstjünger in seine Nähe, und im häufigen Verkehr mit ihm und anderen vorzüglichen Meistern Leipzigs gewann Joachim während der folgenden Jahre eine höhere künstlerisch ästhetische Bildung, die sein geistiges Wesen aufs Glücklichste entwickelte und ihm eine dem Virtuosen-Standpunkte durchaus entgegengesetzte gediegene Richtung gab. Mit anhaltendem Eifer wurden von ihm neben den musikalischen auch wissenschaftliche Studien betrieben. Trotzdem fand er Zeit zu häufigen Concertausflügen nach den Hauptstädten Norddeutschlands so wie nach England. In der Compositionslehre war er Hauptmann's Schüler, im Violinspiel förderte ihn hin und wieder Ferdinand David's Rath. Doch beschränkte sich dies auf einige Zusammenkünfte, bei denen Joachim neu einstudirte Concertstücke vorspielte, um David's Urtheil zu hören. Von einem eigentlichen Violinunterricht war hierbei um so weniger die Rede, als Joachim eines solchen im Grunde nicht mehr bedurfte. Er ist also nicht als Schüler David's zu betrachten, für den er selbst sich auch keineswegs ausgiebt. Von wichtig eingreifender Bedeutung waren dagegen die Beziehungen zu Mendelssohn, so wie die Gesammteinflüsse der damaligen reichbewegten musikalischen Atmosphäre Leipzig's. Unter solchen Verhältnissen ist es erklärlich, wenn Joachim bei seinem seltenen Talent bald zu einer außerordentlichen Erscheinung heranreifte.

Im October 1850 verließ Joachim Leipzig, wo er auch eine Zeit-

---

1) Ed. Hanslick: Gesch. d. Concertwesens in Wien, S. 343.

Digitized by Google

lang als Viceconcertmeiſter im Orcheſter thätig geweſen war, um auf Franz Liſzt's Veranlaſſung als Concertmeiſter in die Weimar'ſche Capelle zu treten. Nach dreijährigem Zeitraum gab er dieſen Wirkungskreis auf, um einen gleichen in der Hannover'ſchen Capelle zu übernehmen. Doch bald wurde er von dem Concertmeiſterdienſt entbunden und mit dem Titel eines Concertdirektors zum Leiter der Hofconcerte ernannt. Durch die folgenreichen Ereigniſſe des Jahres 1866 löſte ſich dies Verhältnis. Mit der ſich nun günſtig darbietenden Gelegenheit, Joachim für Berlin zu gewinnen, wurde ſogleich die Idee verbunden, den Künſtler mit dem Titel eines Profeſſors als Direktor an die Spitze der 1868 eröffneten Hochſchule für Muſik zu ſtellen. In ſeinem neuen Wirkungskreis entfaltete Joachim eine höchſt erſprießliche Wirkſamkeit nicht nur als Lehrmeiſter, ſondern auch insbeſondere als Dirigent. Die unter ſeiner Leitung ſtehenden Vokal- und Inſtrumentalconcerte der Hochſchule ſind als muſterhaft anerkannt. Aber auch auswärts, und namentlich auf Muſikfeſten in Bonn und Düſſeldorf hat Joachim dirigirend zur Ehre der Kunſt gewirkt.

Joachim erhob ſich auf die Höhe ſeiner vollen Leiſtungsfähigkeit mit dem Eintritt in das männliche Alter. Schon im Jahre 1853 durften wir in Betreff ſeines Auftretens als Soloſpieler beim Niederrheiniſchen Muſikfeſt [1]) von ihm ſagen, daß er „durch die ganz und gar meiſterhafte, vielleicht bis jetzt unerreicht daſtehende Reproduktion des Beethoven'ſchen Violinconcertes alle Gemüther in die tiefſte Bewegung ſetzte, und daß er zum Höchſten in ſeiner Kunſt berufen ſei". Bei ſeinem im November 1860 erfolgten Auftreten in Dresden veranlaßte er folgende Kundgebung: [2]) „Joachim's unvergleichliches Violinſpiel zeigt das wahrhafte Muſterbild, das Ideal eines vollkommenen Geigers, mit Beziehung auf unſere Gegenwart natürlich. Weniger kann und darf man nicht von ihm ſagen, aber auch nicht mehr, und es iſt genug. Was aber dieſen erſten aller lebenden Violiniſten

---

1) Signale f. d. muſ. Welt (Jahrg. 11, Nr. 25).

2) Der Verf. d. Blätter erlaubt ſich hier, wie ſchon vorhin, ſeine eigenen Worte anzuführen. (S. Wiſſenſchaftl. Beilage der Leipziger Ztg. vom Jahre 1860, Nr. 92).

Digitized by Google

außerdem so hoch über das jetzige Virtuosenthum, nicht bloß seiner Fachgenossen, sondern der ganzen Musikwelt hinaushebt, ist die Tendenz, in der er seinen Beruf ausübt. Joachim will nicht Virtuose im herkömmlichen Sinne, er will Musiker vor allen Dingen sein. Und er ist es, — ein bei seiner absolut dominirenden Stellung um so nachahmenswertheres Beispiel für alle Jene, die, vom Dämon kleinlicher Eitelkeit besessen, immernur ihr langweiliges „Ich" zur Schau stellen wollen. Joachim macht Musik, seine eminente Leistungsfähigkeit befindet sich allein im Dienste der echten, wahren Kunst, und so ist es recht. Man muß diesen Künstler dafür besonders lieb und werth halten".

Unzweifelhaft ist es, daß Joachim durch die bezeichnete Richtung auf den größten Theil der Solospieler Deutschlands einen sehr maßgebenden Einfluß ausgeübt hat. Mehr und mehr hat sich seit seinem rühmlichen Vorgange in den sogenannten Virtuosenconcerten eine gediegenere Tendenz hinsichtlich der Wahl des Darzustellenden Bahn gebrochen.

Joachim ist als ausübender Künstler stets bedeutend geblieben, ja, sein geistiges Wesen hat sich mit den reiferen Mannesjahren noch wesentlich geklärt und vertieft. In der unvergleichlichen Wiedergabe der classischen Meisterwerke ist er nach wie vor noch immer einzig und unerreicht: er hat in der That keinen ebenbürtigen Rivalen. Mag er nun das, von ihm im reproductiven Sinne neu geschaffene Beethoven'sche oder Mendelssohn'sche Concert, mag er eines der Spohr'schen Concerte[1]) oder ein Bach'sches Musikstück vortragen, überall giebt er, der Eigenartigkeit jedes Meisters gerecht werdend, das Vollkommene. Und eben so Großes leistet er im Quartettspiel. Die harmonische Ineinsbildung aller für die vollendete Darstellung des musikalisch Schönen erforderlichen Eigenschaften besitzt er in einem Maße, wie kein anderer seiner Zeitgenossen. Wenn Joachim's Spiel in den sechziger Jahren gelegentlich den Eindruck machen konnte, als ob er

1) Joachim spielte Spohr schon Mitte der vierziger Jahre, — (wenn ich nicht irre im Sommer 1846) — dessen E moll-Concert in einem improvisirten Gewandhausconcert so vollendet vor, daß ihm die wärmste Anerkennung des Altmeisters der Geige zu Theil wurde.

Digitized by Google

einer weicheren und überwiegend zart geglätteten Ausdrucksweise den Vorzug vor der ihm eigenen elastisch schwungvollen Geistesfrische gegeben hätte, so war dies eine nur vorübergehende Erscheinung, welche sehr bald wieder überwunden wurde. Das Wesen seines Geistes prägt sich am Entschiedensten in seiner Behandlung des Cantabile aus. Es ist bei großer Wärme durch einen romantisch-lyrischen, von leiser Träumerei angehauchten Zug charakterisirt. Daher vermag er Stücke, wie z. B. das Adagio in Beethoven's Violinconcert, ebenso unnachahmlich als hinreißend wiederzugeben. Keineswegs ist indeß damit ein Mangel an gesunder, kräftiger Männlichkeit verbunden. Doch diese letztere giebt sich mehr in einem sinnigen, von mildem Ernst erfüllten Tone kund als in stürmisch entfesselter Leidenschaft. Alles trägt hier, bei maßvoller Haltung, den Stempel edelsten Gefühlsausdruckes.

Aber auch im Allegro ist Joachim's Spiel von vollendeter Beherrschung und Schlagfertigkeit, wobei ihn eine nervig intensive, und dabei doch für die zartesten Nüancen ergiebige Tonbildung wesentlich unterstützt. In poetischer Durchdringung des Einzelnen weiß er die Gegensätze des Kunstwerkes harmonisch so zusammenzufassen, daß ein einheitlich geschlossenes, vom Schwunge eigenthümlich gehobener Begeisterung getragenes Ganze zur Erscheinung gelangt. Nie hat Joachim trotz mannichfaltigster Farbengebung und reichster Nüancirung zu Extravaganzen sich hinreißen lassen: tiefe Einsicht und Divinationsgabe, die ihn zu getreuer Interpretation der Tonschöpfungen unserer großen Meister in seltenem Maße befähigen, führten ihn sicher an der Klippe willkürlicher oder subjectiv eigenwilliger Auffassungsweise vorüber, ohne daß er dabei nöthig gehabt hätte, seine Individualität zu verleugnen. Besonders charakteristisch für sein Spiel ist die schön beherrschte Ruhe, das gleichmäßig Gehobene einer stets vornehmen Gefühlsweise, sowie jene Ungezwungenheit und Einfachheit des Ausdrucks, die das untrügliche Merkmal höchster künstlerischer Vollendung bildet. Solche Eigenschaften verbürgen den mühelos ungetrübten Genuß, von dem nichts abzurechnen bleibt.

Überall, wo Joachim noch erschien, schlugen ihm freudig erregt

Digitized by Google

die Herzen seiner Zuhörer entgegen. Reichste Lorbeeren sind ihm gespendet worden. Er hat sie zu keiner Zeit gesucht, weil er ihrer nicht bedurfte. Stets vielbegehrt, konnte er sich doch niemals zu jenem Virtuosen-Wanderleben entschließen, welches früher oder später immer zerstreuend und ernüchternd wirkt. Er zog es, ohne sich der weiteren Öffentlichkeit zu entziehen, vor, seine Concertreisen, die ihn neuerdings auch nach Rußland und Italien führten, auf ein gewisses Maß zu beschränken, um sich einerseits die für Ausübung seines hohen Berufs erforderliche künstlerische Sammlung und Weihe zu bewahren, und andererseits, um sich dem heimischen Wirken ungeschwächt widmen zu können, in welchem er einen wichtigen Theil seiner Lebensaufgabe erkennt. Eine Ausnahme davon macht seine seit den vierziger Jahren alljährlich regelmäßig wiederkehrende Betheiligung an der Londoner Concertsaison, ein fest gegründetes Verhältnis, welches für die Beständigkeit der, unserem Meister auch in England allgemein entgegengebrachten Verehrung spricht. Ein äußeres Zeichen für die letztere ist die, ihm von der Cambridger Universität verliehene Doctorwürde.

Von seinen Compositionen hat Joachim bis jetzt nicht viel der Öffentlichkeit übergeben. Sie bestehen in den Ouvertüren zu „Hamlet" und „Demetrius", in einer „elegischen Ouvertüre", ferner in einer „Scene der Marfa" aus Demetrius für Altsolo und Orchester, einigen Märschen, Fantasiestücken für Geige und Clavier, so wie in zwei Violinconcerten. Von diesen ist das sogenannte „ungarische" das bedeutendere. Außerdem erschienen von ihm in neuerer Zeit im concertirenden Styl gehaltene Violinvariationen mit Orchesterbegleitung, welche bei sorgsam gewählter und geistreicher Gestaltung ebenso die edle Richtung des Künstlers offenbaren, wie die übrigen vorgenannten Compositionen. Wirken sie auch trotz eigenartiger und geistig bedeutsamer Züge nicht gerade mit zündender Kraft, so zeugen sie doch, in ihrer Totalität betrachtet, von einem ungewöhnlich hohen Streben, welches zu ehrender Anerkennung auffordert.

Joachim's unschätzbare Verdienste um die Kunst des Violinspiels in unserer Gegenwart finden ihre Ergänzung in dem von ihm mit unermüdlicher Hingebung ausgeübten Lehramt. Ihm fiel nicht allein die Mission zu, die Berliner Schule in bedeutsamster Weise von

Digitized by Google

Neuem zu beleben, sondern zugleich die noch schönere Aufgabe, im Geiste Spohr's für die von demselben geschaffene deutsch-nationale Schule auf das Erfolgreichste thätig zu sein, wozu ihn außer einem seltenen pädagogischen Talente seine ernste und tiefe Kunstauffassung ganz besonders befähigt.

Von seinen zahlreichen Zöglingen, die aus allen Weltgegenden herbeikamen, um seiner Lehre theilhaftig zu werden, nennen wir der Altersstufe nach zunächst:

F. Fleischhauer, geb. am 24. Juli 1834 zu Weimar, seit 1865 Hofconcertmeister in Meiningen. Anfangs der funfziger Jahre genoß er Joachim's Unterricht während dessen Wirksamkeit in Weimar. Weiterhin war noch für einige Zeit Ferd. Laub sein Lehrer. Nach beendetem Studium trat F. in die Weimaraner Capelle, wurde dann 1860 als Solospieler nach Aachen, und fünf Jahre später nach Meiningen berufen, wo er noch wirkt und in besonderer Schätzung steht.

Sodann ist zu erwähnen: Richard Himmelstoß, geb. 17. Juni 1843 in Sondershausen, wo sein Vater der Hofcapelle als erster Clarinettist angehörte. Im achten Lebensjahre begann der Violinunterricht bei dem Concertmeister Ulrich. Er währte etwa bis zum 15. Jahre. Hierauf trat Himmelstoß als Hofmusikus in die fürstliche Capelle seiner Vaterstadt. Auf Fürsprache des Capellmeisters Marpurg, welcher in den sechziger Jahren als Dirigent in Sondershausen fungirte, erhielt H. ein Stipendium, welches er dazu benutzte, um für fünf Monate nach Hannover zu gehen, um unter Leitung Joachim's sich zu vervollkommnen, der sich für das Talent des Jünglings lebhaft interessirte und ihn in jeder Weise förderte. Hierauf trat H. wieder in seine frühere Stellung als Kammermusikus. Durch Max Bruch, welcher 1867 das Capellmeisteramt in Sondershausen übernahm, wurde er veranlaßt, im Frühjahr 1870 nach Berlin zum Besuch der Hochschule für Musik zu gehen. Er wurde hier zum zweiten Mal Joachim's Schüler, der ihn nach 9 Monaten schon mit dem Zeugnis der Reife entlassen konnte. Im nächsten Jahre (Herbst 1871) wurde er von Bernhard Scholz als Concertmeister für den Orchester-Verein in Breslau gewonnen. In dieser Stellung ist er bis jetzt ge-

Digitized by Google

blieben. Himmelstoß gehört als Solo-Geiger der gediegenen Richtung an, und ist auch als Quartettspieler insbesondere tüchtig.

Joseph Ludwig, ein Bonner Kind, geboren am 6. April 1844, besuchte zunächst die Kölner Musikschule vom April 1859 bis September 1863 und wurde dann während der beiden folgenden Winter Joachim's Schüler. 1869 nahm Ludwig seinen Aufenthalt in London, wo ihm im folgenden Jahre die bis dahin von Leopold Jansa bekleidete Professur des Violinspieles an der Londoner „Academy of Music" übertragen wurde. Der strebsame Künstler gewann sehr bald große Beliebtheit als Lehrmeister, nicht nur in dem genannten Institut, sondern auch in angesehenen Privatkreisen. Seit fünf Jahren veranstaltet Ludwig, der ein vorzüglicher Quartettspieler ist, regelmäßige Kammermusiksoiréen, in denen vorzugsweise die letzten Streichquartette zu Gehör gebracht werden.

Ludwig ist ein feinsinniger Violinist, der eben so sehr mit künstlerischem Verständnis und durchgebildetem Geschmack, wie mit edelem, und dabei stets natürlichem Ausdruck die Werke der classischen Meister darzustellen weiß.

Der Schweizer Karl Jahn, geb. 29. August 1846 in Bern, erhielt den ersten Violinunterricht vom Musikdirektor Edele, und setzte denselben neben dem Studium der Theologie, welches er anfänglich zu seinem Beruf erwählt hatte, unter Anleitung des Concertmeisters Gerhard Brassin fort. Theoretischen Unterricht empfing er vom Musikdirektor Adolph Reichel.

Da die Neigung zur Musik sich nach und nach überwiegend geltend machte, gab Jahn das theologische Studium, dem er schon einige Semester hindurch obgelegen hatte, auf, und widmete sich ganz der Kunst. Dieser Entschluß wurde zugleich Veranlassung, 1870 die Hochschule für Musik in Berlin zu besuchen, um zunächst De Ahna's, dann aber Joachim's Lehre theilhaftig zu werden.

Nachdem durch den Fortgang Brassin's die Concertmeisterstelle in Bern vacant geworden war, wurde dieselbe Jahn übertragen, der zugleich auch Lehrer des Violinspieles an der dortigen Musikschule ist.

Sein Landsmann Karl Courvoisier, geboren in Basel am 12. November 1846, machte seine Studien seit 1867 in Leipzig und

Digitized by Google

auf der Berliner Hochschule, wo er Joachim's Lehre genoß. Zeitweilig lebte er dann als Violinlehrer in Berlin und Frankfurt am Main. 1875 ließ er sich in Düsseldorf nieder, wo er außer der Lehrthätigkeit als Dirigent wirkt. Courvoisier machte sich durch eine schätzbare pädagogische Schrift „Die Violin-Technik" bekannt, welche durch Nachdruckausgaben in England und Schweden weitere Verbreitung gefunden hat. Er besitzt ein ausgesprochenes Lehrtalent für sein Instrument, bethätigte sich aber auch selbst als Spieler und ist überdies in der Tonsetzkunst wohlerfahren.

Fritz Struß, geb. 28. November 1847 in Hamburg, hatte zuerst bei einem Violinspieler seiner Vaterstadt, Namens Unruh, von 1854—1857 Unterricht. Da er ein der Ausbildung werthes Talent zeigte, seine Eltern ihrer beschränkten Lage halber indessen nichts für sein weiteres Studium zu thun vermochten, so war er auf das Wohlwollen Anderer angewiesen. Durch freundliche Fürsprache August Wilhelmj's nahm sich der Sangesmeister Stockhausen seiner an und gab ein Concert zu Gunsten des jungen Struß, wodurch dieser die Mittel zu weiterem Fortkommen gewann. Zunächst wurde nun Auer, welcher 1865 als Concertmeister nach Hamburg kam, für ein Jahr sein Lehrer. Dieser empfahl ihn an Joachim, und so wurde Struß schließlich auch noch während der Sommermonate des Jahres 1866 Schüler dieses Meisters. Nach beendetem Studium fand Struß im Herbst desselben Jahres Anstellung in der Schweriner Hofcapelle, welche er im Herbst verließ, um der Berufung nach Berlin als königl. Kammermusikus Folge zu leisten. Struß hat sich auch als Componist bethätigt, und neuerdings ein von der Kritik mit Beifall aufgenommenes Violinconcert veröffentlicht.

Georg Hänflein wurde am 17. März 1848 in Breslau geboren, war von 1862—1865 Schüler David's im Leipziger Conservatorium und wurde hierauf während der Jahre 1866—1871 als russischer Kammermusiker Mitglied des Orchesters der italienischen Oper zu Petersburg. Der Wunsch, sich noch weiter auszubilden, führte ihn nach Ablauf dieser Zeit zu Joachim, unter dessen Leitung er drei Jahre studirte. Seine vortrefflichen Leistungen verschafften ihm 1874 die Anstellung als Concertmeister am königl. Theater in Hannover.

Digitized by Google

Eine ebenso auszeichnenswerthe wie originelle Erscheinung in der Reihe der heutigen Violinisten ist Richard Barth, geboren am 5. Juni 1850 zu Groß-Wanzleben in der Provinz Sachsen. Dieser Künstler hatte nämlich in jungen Jahren, nachdem ihm bereits von seinem Großvater, einem Musiker, Violinunterricht ertheilt worden war, das Unglück, sich beim Fallen mit den Scherben einer Tasse so am Mittelfinger der linken Hand zu verletzen, daß derselbe nach erfolgter Heilung steif und zum Spielen vollständig unbrauchbar blieb. Da er trotzdem mit größter Beharrlichkeit den Wunsch kundgab, das Violinspiel wieder aufzunehmen, so kam sein Großvater auf den Einfall, ihn links spielen, d. h. die rechte Hand für das Griffbrett und die linke zur Bogenführung benutzen zu lassen. Der Versuch gelang, und nach einiger Zeit erhielt Barth den Concertmeister Beck in dem seinem Geburtsort nahegelegenen Magdeburg zum Lehrer.

Im Jahre 1861 siedelten Barth's Eltern nach Uhlstädt in Thüringen über, wo er vor der Hand auf sich selber angewiesen blieb, da es in dem kleinen Orte keinen Violinlehrer gab. Ein Zufall fügte es, daß die ehemalige Königin Maria von Hannover, welche bei ihrem Vater, dem Herzog von Altenburg, auf dessen Jagdschloß Hummelshain zum Besuch weilte, von dem Talent des jungen Barth hörte, infolge dessen sie den Wunsch aussprach, seine Leistungen kennen zu lernen. Dies hatte zur Folge, daß er 1863, begünstigt durch die Munificenz seiner hohen Gönnerin, nach Hannover gehen konnte, um dort Joachim's Schüler zu werden, und zugleich das Realgymnasium zu besuchen. Außerdem fand er auch Gelegenheit, sich in musik-theoretischer Beziehung auszubilden. Die Lehrzeit bei Joachim dauerte mit geringen Unterbrechungen bis zum Winter 1867. Nach Ablauf derselben erhielt er durch Vermittelung seines Meisters die Concertmeisterstelle in Münster und 1882 diejenige in Crefeld. Barth ist ein vorzüglicher Solo- und Quartettspieler von gediegener musikalischer Durchbildung. In ersterer Beziehung hat er sich im Laufe der Zeit vielfach, auch außerhalb seines Wirkungskreises bewährt, und durch die wohlbeherrschte Vorführung der schwierigsten Aufgaben des Violinspieles viel Anerkennung erworben.

Der Elsässer Adolph Stiehle, geb. am 19. August 1850

Digitized by Google

zu Mülhausen, studirte in seiner Jugend unter Vieuxtemps' Leitung, den er auch auf mehreren Kunstreisen begleitete. Von 1863—1867 war er Schüler Hugo Heermann's in Frankfurt a. M., und während der Jahre 1869—70 und 1871—72 genoß er den Unterricht Joachim's auf der Berliner Hochschule für Musik. Nach absolvirter Studienzeit machte Stiehle Kunstreisen. Zunächst besuchte er London und dann Paris. In letzterer Stadt nahm er längeren Aufenthalt, welcher durch Kunstreisen in Frankreich und der Schweiz unterbrochen wurde. 1876 wandte er sich nach seiner Vaterstadt, und übernahm dort die Leitung des Musikvereins Concordia, gab dieselbe aber schon nach einiger Zeit auf, um ausschließlich als Solist, Quartettspieler und Lehrer des Violinspieles thätig zu sein.

Heinrich Jacobsen aus Hadersleben, geb. 10. Januar 1851, bezog im 16. Lebensjahre die Leipziger Musikschule und wurde dort Schüler F. David's, der sich mit Vorliebe seiner annahm, und ihm bald Gelegenheit zum öffentlichen Auftreten gab. 1869 wurde Jacobsen bei der ersten Violine im Gewandhaus- und Theaterorchester angestellt. Hier war er drei Jahre thätig, worauf er einem Rufe der Herzogin von Anhalt-Bernburg als Solospieler und Leiter der Kammermusik an deren Hofe folgte. Dieser Wirksamkeit widmete J. sich zwei Jahre lang, zwischendurch größere Kunstreisen nach Dänemark u. s. w. unternehmend. Indessen hegte Jacobson trotz der bis dahin erreichten Erfolge den Wunsch, sich noch weiter zu vervollkommnen, und so begab er sich 1873 nach Berlin, um Joachim's Schüler zu werden. Das Glück begünstigte ihn hierbei insofern, als ihm im Hinblick auf seine Leistungen ein zweijähriges Regierungsstipendium zuerkannt wurde. Durch die musterhafte Unterrichtsmethode seines Meisters angeeifert, regte sich während der neu aufgenommenen Studien alsbald in ihm die Idee, für die von Joachim gestiftete Schule durch Betheiligung am Lehrfache miteinzustehen. Mit großem Eifer gab er sich demselben hin, und nachdem er einige glückliche Resultate erzielt hatte, wurde er 1876 als Lehrer des Violinspiels für die Berliner Hochschule gewonnen, an der er seither unausgesetzt gewirkt hat.

Der neuerdings vielgenannte Violinist Waldemar Meyer, geb. zu Berlin am 4. Februar 1853, wurde von Joseph Joachim vier

Digitized by Google

Jahre lang unentgeltlich unterrichtet und zu einem vorzüglichen Geiger herangebildet. In seinem zwanzigsten Lebensjahre schon fand er eine Anstellung in der Berliner Hofcapelle bei der ersten Violine. Diesen Platz verließ er mit Beginn des Jahres 1881, um sich durch Kunstreisen bekannt zu machen, nachdem er bereits vorher mit Pauline Lucca eine Concertreise durch Deutschland unternommen hatte. Er fand dabei Gelegenheit, in den angesehensten Concertunternehmungen Englands, Frankreichs und Belgiens mit günstigem Erfolg aufzutreten. Seine Leistungen thun sich bei großem, vollem und edlem Ton durch echt musikalisches Wesen, so wie durch warmblütige, lebensvolle Empfindung hervor. Auch fehlt es seiner Vortragsweise nicht an einem feineren charakteristischen Ausdruck.

Gustav Holländer, in der oberschlesischen Stadt Leobschütz am 15. Februar 1855 geboren, erhielt den ersten Violinunterricht vom 6. bis zum 12. Lebensjahre bei seinem Vater, einem kunstgebildeten Dilettanten. 1867 trat er als Schüler Ferd. David's in die Leipziger Musikschule ein, und zwei Jahre später als Zögling Joachim's in die Berliner Hochschule für Musik. Seine selbstständige künstlerische Wirksamkeit begann er im Hofopernorchester zu Berlin als Kammermusiker bei der ersten Violine. Dazu kam 1875 die Lehrthätigkeit in dem Kullack'schen Musikinstitut. Zur Aufgabe beider Stellungen wurde er im October 1881 durch die Berufung als Concertmeister und Lehrer an der Rheinischen Musikschule in Köln veranlaßt. Holländer hat sich vielfach in der Öffentlichkeit, auch auswärts, als ein ungewöhnlich begabter Solovioliniſt von großer Gewandtheit und musikalischer Durchbildung gezeigt, und gleicherweise in der Ausführung von Kammermusik Treffliches geleistet. Schon während seiner Berliner Wirksamkeit veranstaltete er mit dem angesehenen Pianisten Xaver Scharwenka vielbeliebte Kammermusikaufführungen in der Singakademie, und gegenwärtig ist er, mit Georg Japha an der ersten Geige abwechselnd, an dem Kölner Streichquartett betheiligt.

Auch in der Violincompoſition bethätigte Holländer sich. Es sind von ihm mehrere gefällig ansprechende und wohlgesetzte Salonstücke im Druck erschienen.

Digitized by Google

Julius Blankenſee wurde am 9. April 1858 zu Warburg in Weſtphalen geboren und beſuchte von 1873—1877 die Berliner Hochſchule als ſpecieller Zögling Joachim's. Zwei Jahre ſpäter ging er nach Sondershauſen, wo er die Ernennung zum Kammervirtuoſen erhielt. Doch verblieb er nicht lange in dieſer Stellung. Gegenwärtig iſt er Concertmeiſter am Stadttheater zu Nürnberg. Blankenſee wird als ein ſehr guter Violiniſt gerühmt, der in ſeinem Wirkungskreiſe allgemeine Anerkennung genießt.

Johann S. Kruſe, der Sohn eines aus Hannover herſtammenden und im Jahre 1851 nach Auſtralien ausgewanderten Pharmaceuten, iſt am 23. März 1859 zu Melbourne geboren. Das Violinſtudium, welches er im 9. Lebensjahre begann, förderte ihn ſo ſchnell, daß er ſchon frühzeitig vielfach öffentlich auftreten konnte. 1876 begab er ſich nach Deutſchland, um noch weitere Studien unter Joachim's Leitung zu machen. Dann übernahm er das Concertmeiſteramt beim Philharmoniſchen Orcheſter in Berlin, welches durch ſeine Leiſtungen ſchnell zu bedeutendem Anſehen in der deutſchen Hauptſtadt gelangte.

Von ungewöhnlicher Begabung für das Violinſpiel iſt Richard Gompertz, geb. den 27. April 1859 in Köln. Neben dem Beſuch des Gymnaſiums bis zum vollendeten 17. Lebensjahre empfing er ſeit 1870 nacheinander den Unterricht Derckum's und O. v. Königlöw's. Dann war er drei Jahre lang Eleve der Berliner Hochſchule, und während dieſer Zeit ſpeciell Joachim's Schüler. Nachdem er in einigen größeren Rheiniſchen Städten, wie Frankfurt, Köln, Bonn, Aachen und Elberfeld ſeine erſten, beifällig aufgenommenen Debüts als Soloſpieler gemacht, wurde er zum Lehrer und Concertmeiſter an der „Cambridge University musical society“ ernannt. Doch entzog ihn dieſer Stellung ſeine 1883 erfolgte Berufung zum Profeſſor des Violinſpieles an der neuerdings eröffneten, und unter dem Protektorat des Prinzen von Wales ſtehenden Muſikſchule am „Royal College of Music“ zu London. Gompertz iſt ein talentvoller Spieler von vielſeitiger muſikaliſcher Bildung, der auch für das Compoſitionsfach entwickelungsfähige Anlagen beſitzt.

Marie Soldat, im Beſitz eines ausgeſprochenen Geigentalen-

Digitized by Google

tes, wurde am 25. März 1863 in der steiermärkischen Hauptstadt Graz geboren, erhielt im fünfjährigen Alter bereits Musikunterricht, und besuchte vom folgenden Jahre ab ein Clavierinstitut ihrer Heimathsstadt. Im 9. Lebensjahre begann sie unter Anleitung Eduard Pleiner's, eines Zögling's der Prager Musikschule, das Studium der Geige, welches durch den im Jahre 1877 erfolgten Tod des genannten Lehrers für längere Zeit unterbrochen wurde. Marie Soldat widmete sich inzwischen aufs Neue dem Clavierspiel, gab dasselbe aber im Frühjahre 1879 wiederum auf, um sich unter August Pott's Leitung im Violinspiel weiter auszubilden. Doch währte dieser Unterricht nur ein halbes Jahr, denn durch Vermittelung Johannes Brahms', welcher bei einem Aufenthalt in Graz die jugendliche Spielerin kennen lernte und hörte, wurde sie Joachim zugeführt, bei dem sie, in die Berliner Hochschule aufgenommen, vom Herbst 1879 bis zum Sommer 1882 ihre Studien fortsetzte. Sie ist gegenwärtig noch Privatschülerin dieses Meisters, hat aber schon seit dem Winter 1882—1883 mannichfache Proben ihrer schönen, nicht nur violinistisch sondern auch musikalisch erfreuenden Begabung in öffentlichen Concerten abgelegt, so daß ihr bei fortgesetzter gedeihlicher Entwickelung ein günstiges Prognosticon zu stellen ist.

Unter den bemerkenswerthesten Schülern Joachim's sind außer den vorerwähnten noch zu verzeichnen: Willie Heß, gegenwärtig Concertmeister in Frankfurt am Main; Kummer aus Dresden in London; Miß Shinner, eine sehr anmuthige graziöse Spielerin, ebenfalls in London; Schiever in Liverpool; Moser aus Semlin; Pietro Melani aus Neapel, jetzt in Buenos Ayres, ein feinfühliger, auch im Vortrage classischer Musik sich auszeichnender Geiger; Waldemar Tofte in Copenhagen; Ernst Skalitzky, Concertmeister in Bremen; Joseph Kotek, Lehrer an der Berliner Hochschule für Musik; Henri Petri, Concertmeister in Leipzig; Carl Halik, Concertmeister in Mannheim; J. Schnitzler in Rotterdam, sowie Tivadar Nachèz und Jenö Hubay.

Ueber die sechs ersten der Genannten sind nähere Nachrichten nicht vorhanden. Die Uebrigen werden, je nach ihrer Nationalität, in den folgenden Abschnitten Berücksichtigung finden.

Digitized by Google

Die nächst Joachim noch zu berücksichtigenden Schüler Joseph Böhm's sind: Ernst, Georg Hellmesberger, der ältere, Dont, Singer, Rappoldi, Ludwig Straus, Grün und Reményi.

Große Berühmtheit erlangte Heinrich Wilhelm Ernst. Bis zu einem gewissen Grade war er Nachahmer Paganini's, dem er, mächtig angezogen durch die Eigenthümlichkeit des Italieners, längere Zeit nachreiste, um von seiner Kunst zu profitiren. Als Frucht davon ist der „Carneval de Venise", jene pikante Burleske zu betrachten, in der gleichsam ein Kunstfeuerwerk des Virtuosenthums abgebrannt wird. Dies Effektstück ist hauptsächlich aus Reminiscenzen der Paganini'schen Spielweise zusammengesetzt, und so hatte der Italiener Recht, wenn er gelegentlich gegen Ernst äußerte: „Il faut se méfier de vous". Ernst blieb jedoch keineswegs in der Richtung des „Carneval" befangen. Er war auch edleren, obwohl nicht eben tiefen Regungen zugänglich. Sein höchst gewandtes und glänzendes, durch eine farbenreiche und oft sympathische Tongebung getragenes Spiel ließ ein heißblütiges Temperament erkennen, das sich aber mehr in stoßweisen Emotionen, als in einer gleichmäßig vertheilten Wärme und Schwunghaftigkeit kundgab. Ernst war eine von der Gemüthsstimmung durchaus abhängige Wallungsnatur; hieraus erklärt sich die Ungleichheit seiner Leistungen, welche eben so oft anziehender als unbefriedigender Art waren, denn nicht selten wurde die Wirkung seines Spieles durch das Mißlingen technischer Wagnisse und erheblicher Intonationsunsauberkeiten beeinträchtigt. Daß Ernst überwiegend der virtuosen Richtung huldigte, zeigen seine keineswegs gewöhnlichen, sondern vielmehr durch ein spirituelles Moment belebten Compositionen, die überdies manche Seiten der Violine in charakteristischer Weise entfalten. Doch haben sie als Musikstücke keinen positiven Werth. Jedenfalls hatte der Künstler in der von ihm mit Vorliebe gepflegten Richtung vorzugsweise seine Erfolge zu suchen, denn sein Bestreben, sich durch den Vortrag classischer Schöpfungen auch als guter Musiker zu legitimiren, war doch im Ganzen nur von einem zweifelhaften Erfolg begleitet. In gewissen Beziehungen vermochte er nicht die virtuose, auf den äußerlichen Effekt ausgehende Vortragsweise zu unterdrücken, wie er denn auch bei der Wiedergabe

Digitized by Google

von Kammermuſikwerken ſich ſogar erlaubte, willkürliche Verzierungen anzubringen. Seit ſeinem Jünglingsalter lebte Ernſt meiſt auf Reiſen, die ihn durch ganz Europa führten. Er wurde 1814 in Brünn geboren und ſtarb am 8. October 1865 in Nizza an einem Rückenmarksleiden.

Georg Hellmesberger, am 24. April 1800 in Wien geboren, war zuerſt Sopraniſt in der Hofcapelle und erhielt dann den erſten Violinunterricht von ſeinem Vater; weiter ſtudirte er unter Förſter's und Böhm's Leitung. 1828 trat er an Schuppanzigh's Stelle als Concertmeiſter bei der Oper. Später wurde er Mitglied der kaiſerl. Capelle und Lehrer des Violinſpiels an der Muſikſchule. Er hat einige Compoſitionen veröffentlicht. Am 16. Auguſt 1873 ſtarb er in Neuwaldegg bei Wien.

Sein älteſter Sohn Georg, geb. 1828 zu Wien, den er ſelbſt unterrichtete, bildete ſich zu einem tüchtigen Violiniſten aus, und bethätigte ſich auch als Tonſetzer. Er wurde nach Hannover als Concertmeiſter berufen, wo er ſchon 1853 ſtarb.

Der jüngere Hellmesberger, mit Vornamen Joſeph, geb. 3. November 1829, war gleichfalls Schüler ſeines Vaters, und gelangte infolge bedeutender Leiſtungsfähigkeit zu hochangeſehener Stellung in ſeiner Vaterſtadt Wien. 1851 wurde er zum Lehrer am Conſervatorium, ſo wie zum Direktor der Geſellſchaft der Muſikfreunde und 1860 zum Concertmeiſter in der Hofcapelle ernannt. Das Lehramt am Conſervatorium gab er auf, nachdem 1877 ſeine Ernennung zum Hofcapellmeiſter erfolgt war. Als Violiniſt hat ſich Joſeph Hellmesberger hauptſächlich im Quartettſpiel ausgezeichnet. Es exiſtiren mehrere Compoſitionen von ihm im Druck. Sein Sohn, Namens Joſeph, geb. 1855, iſt ſeit 1878 Soloviolinist bei der Hofcapelle, und Lehrer am Conſervatorium.

Jacob Dont, Schüler ſeines Vaters, ſo wie der Wiener Muſikſchule, bildete ſich zu einem trefflichen Violiniſten. Gegenwärtig wirkt er als Lehrer des Violinſpiels am Conſervatorium ſo wie als Mitglied der kaiſerl. Capelle. Er veröffentlichte mehrere vorzügliche Etüdenwerke, welche auch als Muſikſtücke höheren Anforderungen

Digitized by Google

entſprechen. Geboren wurde er in Wien d. 2. März 1815. Ein bemerkenswerther Schüler von ihm iſt der Geiger

Leopold Auer, geb. d. 28. Mai 1845 zu Veszprim in Ungarn. Den erſten Unterricht empfing er in der Peſter Muſikſchule von Ridley Kohne. Von 1857—58 beſuchte er das Wiener Conſervatorium. Hier war Dont ſein Lehrer. Eine Zeitlang erfreute er ſich dann noch Joachim's Anleitung in Hannover. 1863 wurde er Concertmeiſter in Düſſeldorf, 1866 in Hamburg. Dieſes Amt hat er ſeit 1868 in der Petersburger Hofcapelle übernommen. Zugleich iſt er Lehrer des Violinſpiels an der Muſikſchule der kaiſerl. Reſidenz. Auer wird als vorzüglicher Geiger gerühmt.

Edmund Singer, Concertmeiſter in Stuttgart, wurde am 14. October 1831 zu Totis in Ungarn geboren. Bevor er Böhm's Unterricht genoß, war er Schüler Ridley Kohne's in Peſt. 1846 wirkte er als Soloviolinist am Peſter Theater, und von 1853—61 war er Concertmeiſter in Weimar, dann wandte er ſich nach Stuttgart, wo er in gleicher Eigenſchaft fungirt. Seinem Spiel iſt glatte, geſchmeidige Tonbildung und virtuos geſchulte Technik eigen. Gegenwärtig giebt er im Verein mit M. Seifriz eine umfangreiche Violinſchule heraus.

Eduard Rappoldi, geb. 21. Februar 1839 in Wien, hatte zum erſten Lehrer Leopold Janſa und genoß hierauf den Unterricht Böhm's. Im theoretiſchen Fach unterwies ihn Simon Sechter. Nach zurückgelegtem Studium trat Rappoldi ins Wiener Hofopernorcheſter, dem er von 1854—1861 angehörte. Von da ab bis zum Jahre 1866 war er Concertmeiſter in Rotterdam und während des Zeitraumes von 1866—1870 nacheinander Dirigent in Lübeck, Stettin und Prag. Dann übernahm er ein Lehramt für Violine an der Berliner Hochſchule bis zu ſeiner 1877 erfolgten Berufung als Hofconcertmeiſter in Dresden. Rappoldi iſt ein gewandter und künſtleriſch einſichtiger Violiniſt.

Ein vorzüglicher Geiger von gediegener muſikaliſcher Richtung iſt Ludwig Straus, geb. d. 28. März 1835 in Preßburg. Seine muſikaliſche Bildung empfing er im Wiener Conſervatorium, dem er von 1842—48 angehörte. Während der beiden erſten Jahre des

Digitized by Google

Lehrcurſus war er dort im Violinſpiel Schüler Hellmesberger's; von da ab leitete Joſeph Böhm ſeine Studien, der ihm in den Jahren 1850—51 auch Privatunterricht ertheilte. Im Auguſt 1859 wurde Straus als Concertmeiſter nach Frankfurt a. M. berufen. Seine Stellung am Theater gab er 1862, diejenige bei den Muſeumsconcerten dagegen im Herbſt 1864 auf. Alsdann begab er ſich nach London. Hier fand Straus bald einen ſeinem Talent entſprechenden Wirkungskreis, zunächſt (im März 1865) als Concertmeiſter bei der Philharmonic Society, dann in gleicher Eigenſchaft bei den „New philharmonic Concerts“. Außerdem wurde ihm die Leitung einer Claſſe des Violinſpiels an der „London Academy of Music“ übertragen. Seine Leiſtungen ſind durch ſympathiſche Tongebung, ſo wie durch ſorgſamſte, geiſtreiche Detailausführung gekennzeichnet.

Jacob Grün war zuerſt Mitglied der Hannover'ſchen Hofcapelle und wurde 1869 als Concertmeiſter an die Hofcapelle nach Wien berufen, wo er noch gegenwärtig wirkt.

Reményi findet bei Beſprechung der ungariſchen Violinſpieler Berückſichtigung.

Eine der Wiener Schule verwandte Richtung laſſen die Geiger erkennen, welche aus dem Prager Conſervatorium hervorgingen. An demſelben wirkte als Lehrer des Violinſpiels zunächſt Friedrich Wilh. Pixis, durch den die Traditionen der Mannheimer Schule, wenn auch nicht mehr in völlig reiner Weiſe, herzugebracht wurden. Die bekannteſten ſeiner Lehre entſproſſenen Violinſpieler ſind außer ſeinem eigenen Sohne Theodor: Kalliwoda, Mildner, Dreyſchock und Slawjk.

Johann Wenzeslaus Kalliwoda, geb. den 21. Februar 1801 in Prag, fand als zehnjähriger Knabe in der dortigen Muſikſchule Aufnahme und machte den vollen ſechsjährigen Curſus derſelben durch. Nach Beendigung ſeiner Studien wurde er als Violiniſt in das Orcheſter ſeiner Vaterſtadt aufgenommen, dem er bis zum zweiundzwanzigſten Lebensjahre angehörte. Dann beſuchte er München und hier wurde ihm die Direktion der Fürſtenberger Capelle in

Digitized by Google

Donaueschingen angetragen, welche er erst kurz vor seinem Tode niederlegte. Dieses Amt und seine umfangreiche, doch für die Kunst wenig ergiebige Thätigkeit als Tonsetzer entzogen ihn mehr und mehr dem Studium seines Instrumentes, das er in jüngeren Jahren mit Geschmack und Gewandtheit zu behandeln wußte. Kalliwoda's mannichfache Violincompositionen gehören der sogenannten Conversationsmusik an, und gewähren heute keine Ausbeute mehr. Er starb am 3. December 1866 in Carlsruhe, wohin er sich nach seiner Pensionirung zurückgezogen hatte.

Mehr als Lehrer denn als ausübender Künstler that sich Moritz Mildner, geb. 1812 in dem böhmischen Orte Turnitz, hervor. Auch er verdankte seine musikalische Bildung der Prager Musikschule, an welcher er nach dem Tode seines Meisters Pixis als Professor des Violinspieles wirkte. Zugleich war er Concertmeister am Theater. Den 4. December 1865 erfolgte sein Tod.

Von seinen zahlreichen Schülern zeichneten sich vor allen Ferdinand Laub und Julius Grunwald aus. Der erstere wurde am 19. Januar 1832 zu Prag geboren. Sein Spiel war durch eine glänzende, mit Bravour gehandhabte Technik ausgezeichnet, doch hing er sehr von momentanen Stimmungen ab, wodurch seine Leistungen von ungleicher Beschaffenheit waren. Gut disponirt, wußte er außerordentliche Wirkungen zu erzielen. Laub wurde, nachdem er Prag verlassen, von 1853—1855 Concertmeister in Weimar. Von 1856—64 gehörte er der königl. Capelle in Berlin als Kammervirtuos an. Dann lebte er in Wien, und seit dem Herbst 1866 fand er in Moskau einen seinem Talente angemessenen Wirkungskreis als Concertmeister und Lehrer an der Musikschule. 1874 mußte er eines körperlichen Leidens halber die Karlsbader Quellen aufsuchen. Er genas aber nicht, und starb schon am 18. März des folgenden Jahres in Gries bei Bozen. Laub veröffentlichte einige Violincompositionen, von denen indessen nur eine Polonaise bekannter wurde.

Julius Grunewald trat, nachdem er das Prager Conservatorium besucht, 1851 ins Orchester des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin, zu dessen Concertmeister er 1854 gemacht wurde. Zwei Jahre später erfolgte seine Berufung als Concertmeister nach

Digitized by Google

Cöln. Hier starb er indessen bald in Folge einer abzehrenden Krankheit. Er galt für einen vorzüglichen Solospieler.

Raymund Dreyschock, jüngerer Bruder des bekannten Claviervirtuosen, geboren d. 20. August 1820 zu Zack in Böhmen, war seit 1850 zweiter Concertmeister im Orchester und Lehrer des Violinspiels an der Leipziger Musikschule. Er starb infolge eines Gehirnleidens am 6. Februar 1869 in der Heilanstalt zu Stötteritz bei Leipzig.

Pixis' Sohn Theodor, geb. d. 13. April 1831, empfing die erste Ausbildung von seinem Vater und begab sich 1846 nach Paris, um dort das Violinstudium bei Baillot fortzusetzen. 1850 wurde er nach Cöln berufen, um dort an der Seite Hartmanns als Concertmeister thätig zu sein. Nur einige Jahre bekleidete er dieses Amt, denn schon am 1. August 1856 erlag er einer tödtlichen Krankheit. Pixis war ein sorgsam geschulter Geiger von virtuoser Richtung.

In Betreff Slawjk's sei auf die weiterhin zu berücksichtigenden Violinisten Böhmens verwiesen.

Erwähnt möge hier noch werden, daß Franz Gläser, geb. d. 19. April 1798 zu Obergeorgenthal in Böhmen, gest. 29. August 1861 zu Copenhagen, aus der Pixis'schen Schule hervorgegangen ist. Bekanntlich vertauschte er (1817) die Violine mit dem Dirigentenstab.

Es sind noch mehrere deutsche Violinspieler des gegenwärtigen Jahrhunderts zu nennen, die mit den eben betrachteten Schulen in keinem nachweisbar directen Zusammenhange stehen. Dieselben folgen hier in chronologischer Ordnung.

Franz Clement, nach Pohl's Angabe am 17. November 1780 in Wien geboren, studirte unter Anleitung seines Vaters und Kurweil's, Concertmeister beim Grafen Grapulwich (auch Jarnowick wird als sein Lehrer genannt), und galt als ein musikalisches Wunderkind. Frühzeitig begab er sich in Begleitung seines Vaters auf Kunstreisen. Als elfjähriger Knabe kam er nach London. Haydn und Salomon dirigirten hier seine in den Jahren 1791—92 gegebenen

Digitized by Google

Concerte. Die Allgem. muſ. Ztg. (Jahrg. 7, S. 242 und 500) enthält folgende Urtheile über ihn: „Der Violinſpieler Clement ſpielte eine Rode'ſches Violinconcert mit all' der Gewandtheit, Eleganz und Feinheit, die man hier durchgängig an ihm bewundert und liebt; doch dürfte ſein Vortrag durch mehr Einfachheit noch gewinnen. Er überwindet die erſtaunlichſten Schwierigkeiten mit einer ganz außerordentlichen Leichtigkeit, Sicherheit und Kühnheit". — „Clement iſt ein Liebling des hieſigen Publikums und zwar mit vollem Rechte. Er ſpielt die Violine vortrefflich und iſt in ſeiner Art vollkommen, vielleicht einzig. Aber freilich in ſeiner Art. Es iſt nicht das markige, kühne, kräftige Spiel, das ergreifende Adagio, die Gewalt des Bogens und Tones, welche die Rode'ſche [1]) und Viotti'ſche Schule charakteriſirt: aber eine unbeſchreibliche Zierlichkeit, Nettigkeit und Eleganz; eine äußerſt liebliche Zartheit und Reinheit des Spiels, die C. unſtreitig unter die vollendetſten Violinſpieler ſtellt. Dabei hat er eine ganz eigene Leichtigkeit, welche mit den unglaublichſten Schwierigkeiten nur ſpielt, und eine Sicherheit, die ihn auch bei den gewagteſten und kühnſten Paſſagen nicht einen Augenblick verläßt".

Dieſen letzteren Eigenſchaften des Clement'ſchen Spieles entſpricht vollkommen die Soloſtimme des Violinconcertes, welches Beethoven für denſelben componirte, wie das in der kaiſerl. Bibliothek zu Wien aufbewahrte Manuſcript des fraglichen Kunſtwerkes beweiſt. Dasſelbe trägt die vom Meiſter herrührende eigenhändige Aufſchrift: „Concerto par Clemenza pour Clement, primo Violino e Direttore al Teatro à Vienne, dal L. v. Bthvn. 1806". Clement genoß des Vorzuges, dieſe bedeutende, zu den Juwelen der Violinliteratur gehörende Tonſchöpfung, die man eine Symphonie mit obligater Violine nennen könnte, am 23. December 1806 durch ſeinen Vortrag in die Öffentlichkeit einzuführen. Es iſt unverkennbar, daß Beethoven die reiche, oft in hohen Lagen ſich bewegende, höchſt ſchwierige Figuration der Principalſtimme mit beſonderer Rückſicht auf Clement's Spielart ſetzte.

---

1) Der Berichterſtatter wußte offenbar nicht, daß Rode aus der Viotti'ſchen Schule hervorgegangen war.

Digitized by Google

Clement huldigte keineswegs ausschließlich der gediegenen künstlerischen Richtung, sondern ließ sich nicht selten durch seine gewandte Technik zu virtuosen Extravaganzen hinreißen, die ihm lauten Tadel zuzogen. In einem Bericht der Wiener Musikzeitung vom Jahre 1820 (S. 206) heißt es hierauf bezüglich: „Handelte es sich in der Musik nur um flüchtige, wie immer gestaltete Unterhaltung, so möchte Herrn Clement's Phantasiren hingehen, denn er gab uns viele erstaunliche Schwierigkeiten, gelungen besiegt, manche neue, gute Passagen zum Besten, über welche man vieles andere, z. B. das Herabstimmen der G Saite um eine Quart, vergessen könnte. Aber die Kunst hat ihre Würde; wenn ihre Jünger selbst sie herabziehen, dann geht es auch mit raschen Schritten in allem abwärts. Das große Publikum ist eigentlich ein Kind, zu welchem die Künstler sich wie erwachsene Menschen verhalten. Giebt man dem Kinde gute Beispiele, führt man in dessen Gegenwart keine unverständigen Reden, so wird das Knäbchen brav und gut gesittet; thut man das Gegentheil, so glaubt sich das Jungchen alles erlaubt, wird ungezogen und schlägt den Großen, der ihn zurecht weisen will, ins Gesicht .... Wehe thut es daher, wenn ein gebildeter Künstler, wie Herr C., dessen wahrhaft in jeder Hinsicht außerordentliche Gaben das Höchste, wenn er will, erreichen, vor das Publikum tritt, und statt Einen Gedanken zu fassen und auszuführen, nur einige Thematen fast ohne alle Verbindung vorführt, um endlich über den Schlußchor aus Blum's Rosenhütchen einige extemporirte Variationen zu spielen".

In Betreff der ungemeinen musikalischen Begabung Clement's berichtet Spohr, er habe von seinem Oratorium „das jüngste Gericht" nach dreimaligem Hören so viel behalten, daß er ihm am Tage nach der Aufführung desselben mehrere große Nummern daraus, „Note für Note, mit allen Harmoniefolgen und Orchesterfiguren vorgespielt, ohne je die Partitur gesehen zu haben". Spohr ergänzt diese Thatsache durch folgende Mittheilung: „Man erzählte sich damals in Wien, daß Clement die Schöpfung von Haydn, nachdem er sie mehrmals gehört hatte, so auswendig wußte, daß er mit Hülfe des Textbuches einen vollständigen Clavierauszug davon machen konnte. Diesen brachte er dem alten Haydn zur Ansicht, der nicht wenig darüber

erſchrocken war, weil er im erſten Augenblick glaubte, man habe ihm ſeine Partitur entwendet oder heimlich copirt. Er fand bei näherer Anſicht den Clavierauszug ſo getreu, daß er ihn, nachdem Clement noch eine Durchſicht nach der Partitur vorgenommen hatte, zur Herausgabe adoptirte".

Clement war erſter Concertmeiſter beim Theater „an der Wien". Trotz dieſer Stellung und ſeines außerordentlichen Talentes gerieth er aber während der letzten Lebensjahre in mißliche Umſtände. Er ſtarb am 3. Novbr. 1842 in Wien. Im Druck erſchienen mehrere ſeiner Compoſitionen.

Heinrich Auguſt Matthäi, geb. den 30. October 1781 in Dresden, empfing hier ſeine erſte muſikaliſche Ausbildung, und wurde im Jahre 1803 neben Campagnoli als Soloſpieler beim Leipziger Gewandhausconcert angeſtellt. Zahlreiche Freunde und Gönner, die er ſich dort bald durch ſeine künſtleriſchen und perſönlichen Eigenſchaften erwarb, gewährten ihm die Mittel, für längere Zeit nach Paris zu gehen, um unter Kreutzer's Leitung ſeine Studien zu vollenden. 1806 kehrte er in ſeine Leipziger Stellung zurück. Das dortige rege Muſikleben bereicherte er durch Begründung regelmäßiger Quartettabende, die 1809 ihren Anfang nahmen. 1817 trat er endlich als Concertmeiſter an Campagnoli's Stelle, nachdem dieſer dem von Neuſtrelitz an ihn ergangenen Rufe als Muſikdirektor Folge geleiſtet hatte. Am 4. Novbr. 1835 ſtarb er. Einige von ihm veröffentlichte Violincompoſitionen ſind im Strome der Zeit ſpurlos untergegangen. Aus ſeiner Schule ging der Violinſpieler

Ulrich hervor, welcher eine Zeit lang dem Leipziger Gewandhausorcheſter angehörte, dann als Concertmeiſter nach Magdeburg ging und ſchließlich bis zu ſeinem Lebensende in gleicher Eigenſchaft bei der Hofcapelle in Sondershauſen wirkte. Er wurde am 12. April 1815 in Leipzig geboren, wo ſein Vater Holzblas-Inſtrumentenmacher war, und ſtarb am 26. November 1874 in Stendal unmittelbar vor einem Concert, in welchem er auftreten ſollte. Ulrich war ein vortrefflicher Solo- und Quartettſpieler, hochgeſchätzt von Allen, die ſeine Leiſtungen kannten. Außerhalb ſeines Wirkungskreiſes hat

Digitized by Google

er sich aber wenig hören lassen, da er es vorzog, ganz seinen amtlichen Obliegenheiten zu leben.

Einer seiner bemerkenswerthen Schüler ist Fritz Seitz, geb. am 12. Juni 1848 in Güntersleben bei Gotha, gegenwärtig Concertmeister in Magdeburg. Nach Absolvirung der Schule beabsichtigte er sich der militärischen Laufbahn zu widmen, gab diese Idee aber auf, nachdem er den Feldzug von 1866 bei der Mainarmee mitgemacht hatte. Von Jugend auf mit der Geige beschäftigt, beschloß er sich der Musik zu widmen, und ging deshalb im Herbst 1868 nach Sondershausen, um beim Concertmeister Ulrich, seinem nachmaligen Schwiegervater, sich dem höheren Violinspiel zu widmen. Eine Unterbrechung erlitten seine Studien durch den Krieg von 1870, welcher ihn nöthigte, ein volles Jahr bei der deutschen Armee in Frankreich zuzubringen, und die Kämpfe von Beaumont und Sedan, sowie die Belagerung von Paris mitzumachen. In die Heimath zurückgekehrt, nahm Seitz von Neuem das Studium der Violine auf und ging 1874 noch für einige Zeit nach Dresden, um der Lehre Lauterbach's theilhaftig zu werden. Dann war er bis zum October 1876 Mitglied der Sondershausener Capelle und Viceconcertmeister, worauf er nach Magdeburg als Führer der Geigen im Stadttheaterorchester, sowie bei den, unter Rebling's Leitung stehenden Sinfonieconcerten berufen wurde. Dort steht er zugleich einem von ihm gegründeten und stark besuchten Institut für Violinspiel vor.

Seitz hat sich seither mit günstigem Erfolg in Leipzig, Cassel, Gotha, Coburg, Erfurt, Weimar, Wiesbaden u. s. w. als Solist hören lassen, ist aber durch seine amtliche Thätigkeit zu gebunden, um größere Concertreisen unternehmen zu können. Auch ehrende Anträge nach Braunschweig und Wiesbaden wurden ihm im Laufe der Zeit zu Theil, die er aber ablehnte.

Christian Urhan, geb. 16. Februar 1790 in Montjoie bei Aachen, erhielt die erste Anleitung im Violinspiel von seinem Vater. Die Kaiserin Josephine, welche ihn 1805 hörte, nahm lebhaften Antheil an seinem Talent und gewährte ihm die Mittel, dasselbe in Paris weiter auszubilden. Er wurde dort namentlich Lesueur's Schüler in der Composition. Die Gelegenheit, viele gute Künstler zu hören,

Digitized by Google

förderte ihn auch im Violinſpiel. Bald hatte er ſich unter den pariſer Geigern eine geachtete Stellung errungen. Mit beſonderer Vorliebe widmete er ſich nebenbei dem Studium der Viola d'amour, die er ſo geſchickt zu behandeln wußte, daß Meyerbeer eigens für ihn das betreffende Solo in den „Hugenotten" (Akt 1, Scene 1) componirte. Übrigens war er auch lange Zeit als Bratſchiſt im Baillot'ſchen Quartett, ſo wie im Opernorcheſter thätig. 1823 trat er indeſſen in dem letzteren zur erſten Violine hinüber, bei der er ſpäter als Soloſpieler beſchäftigt war. Zu gleicher Zeit verſah er den Organiſtendienſt bei der Kirche S. Vincent de Paule. Von ſeinen Compoſitionen veröffentlichte er mehrere Kammermuſikwerke.

Leopold Janſa, urſprünglich für die juriſtiſche Laufbahn beſtimmt, wurde 1796 zu Wildenſchwert in Böhmen geboren. Seit ſeiner Jugend trieb er das Violinſpiel, in welchem ihm der Organiſt ſeines Heimathortes, Zizius, die erſte Anleitung ertheilte. In Brünn fand er während des Schulbeſuches Gelegenheit, ſeine muſikaliſchen Fähigkeiten weiter zu entwickeln, und als er 1817 die Wiener Univerſität bezogen, ging er bald ganz zur Kunſt über. Es wurde ihm nicht leicht, ſich neben Mayſeder und Böhm eine Stellung zu erringen, doch ſein Fleiß förderte ihn ſo weit, daß er mit Erfolg öffentlich aufzutreten vermochte. Im Jahre 1823 entfernte er ſich von Wien, um in die braunſchweiger Capelle zu treten, doch ſchon ein Jahr ſpäter kehrte er nach Wien zurück und fand dort Anſtellung in der kaiſerl. Capelle. 1834 wurde er Muſikdirektor an der Univerſität. In der Öffentlichkeit war er von 1845 ab hauptſächlich als Quartettſpieler thätig. Seit 1850 lebte er in London. Er begab ſich dahin, weil er wegen ſeiner in der Themſeſtadt erfolgten Mitwirkung bei einem Concert für die ungariſchen Flüchtlinge aus der k. Capelle entlaſſen worden war. Auf ſein Geſuch wurde ihm vom Kaiſer von Öſterreich ein Gnadengehalt bewilligt und zugleich die Erlaubnis nach Wien zurückkehren zu dürfen, wo er am 25. Januar 1875 hochbetagt ſtarb. Janſa's Spiel war von ſauberer Glätte, und wenn auch nicht bedeutend, ſo doch angenehm. An einer freien, kühnen Bogenführung behinderte ihn der etwas ſteife und zu hoch gehobene Arm. Seine dem leichteren Genre der Unterhaltungs- und Übungsmuſik angehö-

Digitized by Google

renden Violincompositionen waren ehedem bei Lehrern und Schülern nicht unbeliebt, sind aber bereits seit längerer Zeit durch modernere Erscheinungen in den Hintergrund gedrängt worden. Aus seiner Lehre ging die bekannte Violinvirtuosin

Wilma Maria Franziska Neruda, seit 1864 Gattin des schwedischen Hofcapellmeisters L. Norman (daher Frau Norman-Neruda) hervor. Sie wurde am 21. März 1840 in Brünn geboren und erhielt die erste Anleitung auf der Geige von ihrem 1875 verstorbenen Vater Joseph Neruda, einem geschätzten Musiker der mährischen Hauptstadt. Hierauf wurde Jansa ihr Lehrer. Frühzeitig war das Talent der Künstlerin entwickelt. Im 6. Lebensjahre schon trat sie mit ihrer Schwester Amalie in einem Concert zu Wien auf. Dann unternahm sie in Begleitung ihres Vaters, ihrer Schwester und eines Bruders, der das Violoncello zu seinem Instrument erwählt hatte, zahlreiche Kunstreisen, die sie durch Deutschland, Frankreich, Rußland, England und Holland führten und ihren Ruf als ausgezeichnete Künstlerin begründeten. 1862 wurde sie zur Kammervirtuosin ernannt. In Stockholm war sie nach ihrer Verheirathung als Solistin und Lehrerin des Violinspieles an der k. Musikakademie thätig. 1869 wandte sie sich nach London, wo sie bis auf den heutigen Tag zu den ersten künstlerischen Erscheinungen gehört und sich unausgesetzt größter Beliebtheit erfreut.

Wilma Neruda ist eine Künstlerin ersten Ranges, und unbedingt die bedeutendste Violinistin der Neuzeit. Sie verbindet mit einem schönen, gehaltreichen und körnigen Ton unfehlbare Sicherheit in müheloser Beherrschung technischer Schwierigkeiten, und hat überdies eine ungemein sympathische, nie die Grenzen des Maßvollen überschreitende Vortragsweise. Der Grundzug ihres Spieles ist eine wohlthuende Mischung von weiblicher Anmuth und männlicher Energie.

Als eine sehr bedeutende und ungemein begabte Künstlernatur ist Eduard Rietz, Bruder des ehemaligen verdienten Capellmeisters Julius Rietz in Dresden, geboren 1801 in Berlin, zu bezeichnen. Der Vater, Johann Friedrich Rietz, war k. Kammermusikus. Bei ihm erlernte er die Elemente des Violinspiels. Die höhere Ausbildung erhielt er durch Rode während dessen mehrjährigen berliner

Digitized by Google

Aufenthalts. Rietz war nicht nur ein Violinspieler von gediegenster Richtung, der in seinen Leistungen vollendete technische Beherrschung mit geistvoller, tiefempfundener Darstellung zu vereinigen wußte, sondern auch ein vortrefflicher Tenorsänger und als solcher Mitglied der Singakademie. Ein Nervenleiden verhinderte ihn in seinen späteren Lebensjahren, das Violinspiel regelmäßig fortzusetzen. Dies und das Bedürfnis nach unabhängigem künstlerischem Wirken gab Veranlassung zu seinem Ausscheiden aus dem k. Capellinstitut, welchem er bis 1824 angehörte. Einen neuen Wirkungskreis gründete er sich durch Stiftung einer, der Pflege des Orchesterspieles gewidmeten „philharmonischen Gesellschaft", deren Dirigent er war. Die Leistungen derselben hob er bald so weit, daß sie zur Mitwirkung bei den Aufführungen der Singakademie herangezogen werden konnte. Doch blieb ihm die Freude, seine Schöpfung gedeihen zu sehen, nicht lange gewährt, da er schon am 23. Januar 1832 an der Auszehrung starb.

Eduard Rietz war innig mit Felix Mendelssohn befreundet, der ihm als Zeichen besonderer Zuneigung und Hochschätzung sein Octett für Streichinstrumente widmete.

Begabte Schüler dieses Künstlers waren Johann Remmers und Karl Matthias Kudelski. Der erstere, geb. 12. Januar 1805 in Jever, war der Sohn des dortigen Stadtmusikus. Durch seinen Vater für den Künstlerberuf vorbereitet, begab er sich, nachdem ihn Rietz unterrichtet, noch nach Paris, um seine Studien zu vollenden. Er lebte als kaiserl. Kammermusikus lange in Petersburg, war aber in seinen letzten Lebensjahren meist auf Reisen. Am 28. Januar 1847 starb er in Haag.

Kudelski, geb. 17. November 1805 in Berlin, hatte nach Rietz noch Lafont in Paris zum Lehrer. In der Composition unterrichtete ihn Urban. Nachdem er im Königstädter Theater längere Zeit mitgewirkt hatte, ging er 1830 nach Dorpat, um zunächst als Quartettspieler thätig zu sein, von 1839 ab aber als Dirigent der Capelle eines russischen Fürsten vorzustehen. 1841 wurde er Concertmeister am kais. Theater in Moskau, erwarb sich durch diese Thätigkeit eine Pension, und lebte seit 1851 in Hamburg. K. hat mannichfache Violincompositionen veröffentlicht.

Digitized by Google

Bernhard Molique, geb. zu Nürnberg am 7. October 1803, war der Schüler seines Vaters, damaligen Stadtmusikus in Nürnberg, und später Rovelli's Zögling. Auch Spohr's Anleitung genoß er im Jahre 1815 vorübergehend, wie dieser selbst berichtet: „In Nürnberg stellte sich mir der etwa 14jährige Molique vor und bat mich, ihm während meines Aufenthaltes Unterricht zu geben, dem ich gern willfahrte, weil der Knabe schon damals Ausgezeichnetes für seine Jahre leistete. Da M. sich seit jener Zeit durch fleißiges Studium meiner Violincompositionen immer mehr in meiner Spielweise ausbildete und sich daher Schüler Spohr's nannte, so habe ich dieses Umstandes nachträglich erwähnt". 1817 wurde Molique der Münchener Hofcapelle einverleibt, zu deren Concertmeister er avancirte, als sein Lehrer Rovelli 1820 für immer nach Italien zurückkehrte. Sechs Jahre später übernahm der Künstler dasselbe Amt bei der Stuttgarter Hofcapelle. In dieser Stellung blieb er drei und zwanzig Jahre; dann nahm er seinen Wohnsitz in London, von wo er indessen 1866 wieder nach Deutschland zurückkehrte, um in Cannstadt seinen Lebensabend in Ruhe zu beschließen. Er starb dort am 10. Mai 1869. Molique scheint kein glückliches Temperament besessen zu haben. Robert Schumann wenigstens berichtete über ihn aus Moskau. „M. ist gestern wieder nach Deutschland zurück; die russische Reise hat ihm wohl kaum die Kosten gebracht; es geschieht ihm recht, dem nichts recht ist, der über Alles raisonnirt und dabei ein so trockener Geselle ist."[1])

Molique's Violincompositionen stehen bei vielen Fachmännern in großer Schätzung. Sie verdienen dieselbe, da sie, abgesehen von ihrer Brauchbarkeit für das technische Studium, eine tüchtige, solide Gestaltung zeigen. Wenn sie nicht allgemeinste Verbreitung gefunden haben, so liegt dies nicht allein an ihrer Schwierigkeit, die häufig von ganz eigenthümlicher Art ist, sondern zugleich daran, daß es ihnen an origineller Kraft, Wärme der Empfindung und sinnlich schönem Reiz mangelt. Als Violinspieler zeichnete sich Molique durch eine ungemeine Beherrschung des Griffbrettes so wie des Bogens aus.

---

1) S. Schumann's Biographie vom Verf. d. Bl. Aufl. III, S. 197.

Digitized by Google

Franz Schubert, geb. am 22. Juli 1808 zu Dresden, war Schüler Antonio Rolla's, und trat am 1. Mai 1823 in die Dresdner Hofcapelle. Von 1831—33 lebte er in Paris, um unter Lafont's Leitung seine Studien zu vervollständigen. Nach Dresden zurückgekehrt, war er als „Hofconcertist" in der Capelle thätig. 1837 wurde er zum Viceconcertmeister ernannt. Seit 1861 bekleidete er die erste Concertmeisterstelle. Er hat mannichfache Violincompositionen veröffentlicht. 1878 starb er, nachdem 1873 seine Pensionirung erfolgt war. Schubert's Spielweise gehörte bei kleinem Ton dem zierlich eleganten Salongenre an.

Leopold, Alexander Ganz, geb. 28. November 1810 in Mainz, erlernte das Violinspiel bei seinem Vater, sodann bei seinem Bruder Adolph, ehemaligem Hess. Hofcapellmeister, und bei Spohr's Schüler Fritz Bärwolf. 1827 wurde er Mitglied der Berliner Capelle und 1840 an Seidler's Stelle Concertmeister, nachdem er 1836 bereits den Titel dieses Amtes erhalten hatte. Sein Tod erfolgte am 28. November 1869.

Louis Eller, geb. 1819, nach anderer Angabe 1820 in Graz, spielte als 9jähriger Knabe bereits öffentlich und machte sich durch sein Auftreten in Wien (1836) zuerst bekannt. 1844 ließ er sich mit Auszeichnung in Paris hören. Er war ein sehr begabter Geiger von virtuoser Richtung und vielfach auf Reisen, doch hinderte ihn ein Brustleiden, sich unausgesetzt seinem Beruf als Concertist zu widmen. Er starb 1862 zu Pau in Südfrankreich.

Die Gebrüder Ernst und Eduard Eichhorn machten in den dreißiger Jahren als Wunderkinder Aufsehen, verschwanden aber bald vom Schauplatz der Öffentlichkeit. Sie fanden Engagement in der Coburg-Gothaischen Hofcapelle. Der ältere, vorzugsweise begabte Bruder, geb. 30. April 1822, starb in Coburg am 16. Juni 1844, der jüngere, geb. 17. October 1823, lebt noch, ohne indeß die Hoffnungen erfüllt zu haben, die er als Knabe erregte.

Paul Carl Wipplinger, geb. d. 7. Juli 1824 in Halle a. d. Saale, war Zögling des ehemaligen, aus der Spohr'schen Schule hervorgegangenen Bremer Concertmeisters G. Schmidt und des Violinspielers Ferd. Sturm. 1844 fand er im Aachener Or-

Digitized by Google

chester Anstellung als Concertmeister. Während seines dortigen Wirkens studirte er eine Zeitlang bei Theodor Pixis in Cöln. Seit 1860 ist er Concertmeister am Cassseler Hoftheater.

Ein vorzüglicher Violinspieler der Gegenwart ist Joh. Christian Lauterbach, geb. 24. Juli 1832 in Culmbach, dessen harmonisch abgerundete Leistungen sich durch saubere Technik, maßvoll schöne Tonbehandlung, Delikatesse und anmuthigen Vortrag hervorthun. Er war ursprünglich nicht zum Künstlerberuf bestimmt, und entschied sich für denselben erst, als sein musikalisches Talent zum völligen Durchbruch gekommen war. Dies geschah in Würzburg, wo Lauterbach seit 1839 die Stadtschule, dann aber das Gymnasium besuchte. Den Musikunterricht empfing er im Würzburger Musikinstitut von Fröhlich und J. Brasch. Der Erstgenannte leitete speciell seine Violinübungen. Doch blieb Lauterbach hier hauptsächlich auf seine eigene Kraft angewiesen, da Fröhlich keine ausreichende Kenntnis der Violintechnik besaß. 1850 wandte der Künstler sich nach Brüssel, hatte de Bériot für eine kurze Zeit zum Lehrmeister, erwarb 1851 bei dem Concurs am Conservatorium den Ehrenpreis und übernahm dann an der ebenerwähnten Anstalt eine Stelle als Lehrer des Violinspiels. Nach Jahresfrist bereiste er Belgien, Holland und einzelne Theile von Deutschland. Dann begab er sich nach München. Hier fand er als Concertmeister bei der Hofcapelle und Lehrer des Violinspiels an der Musikschule einen Wirkungskreis. Er verließ denselben 1861 in Folge seiner Berufung als Concertmeister der Dresdner Capelle. Seit dieser Zeit hat er sich sowohl im Vaterlande, wie über dasselbe hinaus, als Solo- und Quartettspieler einen sehr geschätzten Namen und wohlverdienten Ruf erworben.

Jean Becker, geb. 1836 zu Mannheim, ist als ein ausgezeichneter Künstler unserer Tage zu nennen. Die erste Anleitung im Violinspiel übernahm sein Vater; dann widmeten sich zwei Mitglieder des Mannheimer Orchesters, Hildebrand und Hartmann, seiner Ausbildung. Das Meiste und Wesentlichste seiner Herrschaft auf der Geige verdankt er aber dem aus der belgischen Schule hervorgegangenen Violinisten Kettenus, welcher Concertmeister in Mannheim war. Denn wenn Becker später auch noch in Paris einige Alard'sche Sa-

Digitized by Google

loncompoſitionen unter Anleitung ihres Autors ſtudirte, ſo blieb doch fortdauernd und hauptſächlich die treffliche Lehre Kettenus', wie er ſelbſt bekennt, in ihm thätig und wirkſam. Den theoretiſchen Unterricht empfing er von Vincenz Lachner.

Im Alter von 11 Jahren ließ ſich Becker bereits in ſeiner Vaterſtadt als Concertſpieler hören. Er erweckte ſchon damals durch ſeine Leiſtungen ſo großen Antheil, daß man ihn durch die Verleihung einer Mozartmedaille auszeichnete. Nachdem er ſeinen Curſus bei Kettenus beendet, lebte er einige Zeit in Paris. Sein dortiger Aufenthalt wurde durch die Berufung als Amtsnachfolger ſeines Lehrers beim Mannheimer Orcheſter abgebrochen. Eine Anerkennung ſeines Talentes wurde ihm während ſeines Wirkens als Concertmeiſter in ſeiner Vaterſtadt durch die Großherzogin Stephanie von Baden zu Theil, welche ihm den Titel eines Kammervirtuoſen verlieh.

Im Jahre 1859 gab Becker ſeinen Mannheimer Wirkungskreis auf. Es verlangte ihn hinaus in die Weite. Er wandte ſich zunächſt wieder nach Paris, ließ ſich dort mit bedeutendem Erfolg in drei eigenen Concerten hören, und beſuchte dann in Folge beſonderer Einladung London, um in den „Monday popular concerts“ aufzutreten. Anfangs 1860 erſchien er von Neuem in Paris. Von dort begab er ſich nach Deutſchland, und ließ ſich namentlich in Caſſel, Leipzig und Dresden hören. Ein Engagement als Concertmeiſter bei der alten „Philharmonic Society“ rief ihn hierauf für eine Saiſon nach London. Seit dieſer Zeit beſuchte er faſt alle europäiſchen Länder.

In jugendlichen Jahren vertrat Becker, wie es ſo häufig bei Soloſpielern der Fall iſt, vorzugsweiſe die virtuoſe Richtung, in der er bei ſeiner natürlichen Anlage, techniſche Schwierigkeiten aller Art mit Leichtigkeit zu überwinden, auf ungewöhnliche Weiſe excellirte. Doch mit dem Beginn des reiferen Alters erwachte in ihm mehr und mehr der Sinn für das Ernſte und Gediegene. Aus Überzeugung und innerem Bedürfnis ſtrebte er danach, ein Interpret der wahren, echten Kunſt zu werden, und fortan wandte er ſeine Kräfte ausſchließlich dem Schönen, Edeln zu. Um dieſe ſeine rühmlichen Geſinnungen nicht nur als Soliſt, ſondern auch als guter Muſiker zu bethätigen, war er befliſſen, ein Streichquartett zu gründen. Hierzu fand er Ge-

Digitized by Google

legenheit in Florenz. Er erwählte dort im Jahre 1866 zu seinen Genossen zwei Italiener, Masi und Chiostri, für die zweite Violine und Bratsche, so wie den deutschen Violoncellisten Hilpert, einen Schüler Friedrich Grützmacher's, des bekannten Cellovirtuosen. Diese jungen, strebsamen Männer wußte er in den anhaltendsten und eifrigsten gemeinsamen Studien so trefflich anzuleiten und für den angestrebten Zweck so zu begeistern, daß bald ein Ensemble hergestellt war, welches hohen Anforderungen an ein fein durchgebildetes Zusammenspiel entsprach. Nun verließen die Künstler Florenz, um sich auch auswärts Anerkennung und Ansehn zu erwerben. Überall, wo das in seiner Art vorzügliche „Florentiner Quartett" auftrat, namentlich aber in den Hauptstädten Deutschlands, erregte es großen Beifall. An die Stelle Hilpert's trat 1875 der Cellist Spitzer Hegyesi. Doch löste sich das von Becker begründete Quartett nicht lange danach auf. An seine Stelle trat der Becker'sche Familienverband, bestehend aus dem Vater, der Tochter Jeanne (Clavier) und den Söhnen Hans (Bratsche) und Hugo (Violoncello), welcher seit 1880 mit günstigem Erfolg auf Reisen concertirte. Doch auch diese Unternehmung hat sich dauernd nicht erhalten.

Hugo Heermann, in Heilbronn am 3. März 1844 geboren, erhielt frühzeitig künstlerische Anregungen durch seine musikalisch ungewöhnlich beanlagte Mutter. Er erwählte die Violine zu seinem Instrument und bildete sich während eines mehrjährigen Studiums unter Leitung de Bériot's in Brüssel zu einem vorzüglichen Geiger aus. Zugleich erhielt er theoretischen Unterricht von Fétis. Hierauf förderte er sich noch durch einen längeren Aufenthalt in Paris. Trotzdem Heermann seine Meisterschaft auf der Violine im Auslande gewann, büßte er doch als Künstler nicht seine nationalen Eigenschaften ein: sein Spiel ist, obwohl durch zierliche Eleganz und Delikatesse an die belgisch-französische Schule erinnernd, dem Ausdruck nach von deutscher Art und Beschaffenheit. Im Jahre 1865 wurde er als Concertmeister nach Frankfurt am Main berufen, wo er seit 1878 zugleich als Lehrer des Violinspiels an der Hoch'schen Musikschule wirkt.

Benno Walter, geb. 17. Juni 1847 in München, empfing vom 4. Lebensjahre ab den Unterricht seines Vaters im Violinspiel,

Digitized by Google

und war mit 8 Jahren bereits so weit vorgeschritten, daß er in erfolgreicher Weise Concertreisen unternehmen konnte, die sich jedoch nur auf Süddeutschland beschränkten. Als elfjähriger Knabe erhielt W. in Anerkennung seiner Leistungen von der Königin von Bayern eine Guarnerigeige zum Geschenk. 1863 wurde er zum Mitglied und 1875 an Stelle seines älteren Bruders Joseph (gest. 15. Juli 1875), welcher mit Ausnahme weniger Stunden bei C. de Bériot, gleichfalls Schüler seines Vaters war, zum Concertmeister der Münchener Hofcapelle ernannt.

Benno Walter gilt als ein vorzüglicher Vertreter seines Faches und wird insbesondere auch im Hinblick auf sein Quartettspiel sehr gerühmt. Neben seiner Funktion als Concertmeister ist er Violinlehrer an der Musikschule der bayrischen Residenz.

Der noch jugendliche Violinvirtuose Marcello Rossi, aus einer italienischen Familie herstammend und geb. zu Wien am 16. October 1862, empfing seine erste künstlerische Ausbildung auf der Leipziger Musikschule, und genoß hierauf noch den Unterricht Lauterbach's in Dresden und Massart's in Paris. Dann unternahm er ausgedehntere Concertreisen durch Deutschland, Österreich, Rußland u. s. w., auf denen ihm reichliche Anerkennung zu Theil wurde. Seine Technik wird als eine glänzende, sein Vortrag als ein zarter und angenehmer gerühmt. Der Großherzog von Schwerin ernannte ihn zum Kammervirtuosen. Rossi hat verschiedene Violincompositionen im Druck erscheinen lassen.

VI. Frankreich und die Niederlande.

Im Gegensatz zu dem bekannten Theorem, daß das Gedeihen der Kunst der Segnungen des Friedens bedürfe, hatte sich das französische Violinspiel unter den unheilvollen Schrecknissen des Revolutionsdramas bis zur Vollblüthe entwickelt. Die Leistungen der pariser Instrumentalmusik waren dagegen nicht zurückgeblieben. Sie nahmen vielmehr bereits während der letzten Jahre der bourbonischen Herr-

Digitized by Google

ſchaft einen ungemein ſchnellen Aufſchwung. Paris war inzwiſchen der Sammelplatz hervorragender künſtleriſcher Perſönlichkeiten geworden, deren Wirken dem dortigen Muſikleben zum weſentlichen Vortheil gereichte, und außerdem gewann man bald im Conſervatorium ein Inſtitut, welches für die Pflege der Kunſt feſte Stützpunkte bot. War auch das holde Spiel der Töne zeitweilig vor dem Terrorismus der beiſpielloſen Pöbelherrſchaft verſtummt, die einmal im Zuge begriffene Entwickelung der pariſer Muſikzuſtände konnte dadurch nicht aufgehalten werden. Freilich ſahen ſich die Schützer, Beförderer und Pfleglinge der Kunſt bei ihren Beſtrebungen mehr denn je auf die eigene Kraft angewieſen. Die Regierung der Republik und des erſten Kaiſerreichs, erſchreckend groß im Dienſte des Mars, kehrte dem Altar Apollo's den Rücken zu. Buonaparte kannte, was er auch, ohne es zu wollen, für die Erweckung der Geiſter gethan, keine andere Leidenſchaft, als die Befriedigung ſeiner unerſättlichen und zügelloſen Herrſchſucht. Was konnte auch die Tonkunſt von einem Manne erwarten, der die jährliche Staatsſubvention des Conſervatoriums von 150 000 auf 50 000 Livres reducirte [1]), und deſſen Muſikintereſſe ſich auf Reveillen und Siegesfanfaren beſchränkte? Und doch kam das pariſer Muſikleben unter ſeiner Militärdiktatur zur Geltung, Göthe's Wort bekräftigend: „Die Kunſt kann Niemand fördern als der Meiſter. Gönner fördern den Künſtler, das iſt recht und gut; aber dadurch wird nicht immer die Kunſt gefördert".

Als Reichardt ſich von 1802—1803 in Paris aufhielt, berichtete er in ſeinen vertr. Briefen (Bd. 1, 504): Einen ſehr großen Genuß hat mir am letzten Sonnabend das erſte Concert de la rue Clery, durch die vollkommenſte Ausübung zweier Haydniſcher Symphonien gewährt. Ich konnte nur wiederholen, was ich vor 17 Jahren ſchon von dem damaligen vortrefflichen Concert d'amateurs ſagte: Haydn muß durchaus nach Paris kommen, um die ganze Vortrefflichkeit ſeiner Symphonien kennen zu lernen. Nirgend kann er ſie ſo gut zu hören bekommen". Daß dieſe Kundgebung in jeder Beziehung übertrieben war, ergiebt ſich ganz unzweifelhaft aus einem andern Bericht Reichardt's (Bd. 2, 31 ff.), in welchem er ſein vori-

1) Reichardt's vertraute Briefe aus Paris, Bd. 2, 99 ff.

Digitized by Google

ges, absolut lobendes Urtheil bedeutend einschränkt, indem er sagt: „Das zweite Concert Clery hat sich wieder durch die vollkommenste Execution zweier Haydn'schen Symphonien ausgezeichnet. Bei einer hab ich indeß doch meinen Ärger gehabt. In dem engen Saal, der für das Orchester schon zu eng ist, um welches nach allen Seiten eine Menge Zuhörer dicht herum sitzen müssen, hatten sie zu einer Symphonie (es kann nur die sogenannte Militärsymphonie gewesen sein) unaussprechlich starke Janitscharenmusik mit mächtigen Becken und Triangeln und Pauken und Trompeten, und einer ungeheuern großen Trommel, die sie recht hoch frei aufgehängt hatten, damit sie so recht durch den Saal schallen sollte, und in die ein Kerl auch aus Leibeskräften hineinschlug. Und das gefiel allen ganz unaussprechlich; besonders den Damen, die jedesmal, wenn die Janitscharenmusik anhub, hoch in die Höhe fuhren und für Freude aufschrieen und sich die Hände wund klatschten . . . . . Ich habe über die, übrigens vortreffliche, Execution eine Bemerkung gemacht, die einen nationalen Charakterzug betrifft. Dieses Orchester, das aus den vorzüglichsten Tonkünstlern von Paris und einigen ganz ausgezeichneten Dilettanten besteht, hat das vollkommenste Fortissime und das eben so vollkommene Pianissimo in seiner Gewalt, aber die Mitteltinten fehlen. (Ein großer Mangel freilich!) Man hört lange, feurige und schwierige Tiraden mit Kraft und Keckheit ausführen, als sollte der ganze Saal auseinander reißen; und dann wieder ganz angenehm schmeichelnde Sätze mit unübertreffbarer Zartheit und Feinheit, wie ein Hauch hinwehen. Aber man wird nichts mit der Ruhe und gehaltenen Fülle, aus der eine Art von stiller Größe hervorgeht, vortragen hören, wie man es wohl von unsern besten Orchestern zu hören bekömmt, die ihrerseits aber auch wieder nie bis zu jener Energie und alles hinreißenden Kraft gelangen. Auch das süße einschmeichelnde hab' ich nie von einem andern ganzen Orchester mit der Übereinstimmung und Zartheit hervorbringen hören, wie hier; aber dafür haben mir diese noch nichts mit den steigenden und fallenden Nüancen, mit den sprechenden, rührenden Accenten vorgetragen, die, durch ihre naive Wahrheit, mich in Haydn'schen einfachen Andante-Sätzen und großen Adagio's schon oft bis zu Thränen gerührt haben. Die absichtlich zum

Digitized by Google

Contraſt hingeſtellten ſtarken Züge, die die meiſten ſentimentalen (?) Haydn'ſchen Sätze zu humoriſtiſchen machen (als ob der Humor nicht eine Hauptſeite der Haydn'ſchen Inſtrumentalmuſik wäre!?), wurde in ſolchen Stücken mit dem höchſten Nachdruck herausgehoben. Vor allen aber die frappanten, einzelnen Noten, und die, auch den Haydn'ſchen Sätzen, eingemiſchten barocken, oft komiſchen Züge werden höchſt bedeutend und kräftig vorgetragen".

Während das pariſer Orcheſterſpiel ſich zu höherer künſtleriſcher Bedeutung erhoben hatte, blieb der Kunſtgeſang, wie ehedem auf einem niedrigen Standpunkte. Auch hierüber macht Reichardt Bemerkungen. Er ſagt in ſeinen vertrauten Briefen (Bd. 2, S. 221): „Nimmermehr ſollte man es glauben, daß in einer Stadt, wie Paris, ſo wenig guter Geſang angetroffen werden ſollte. Nicht einmal ein gutes Chor können ſie zuſammenbringen" . . . . .; und an einer andern Stelle: „Auffallend bleibt es allemal, daß ein ſolches Theater, wie die pariſer große Oper, das von jeher ganz unglaubliche Summen gekoſtet hat und noch koſtet, ſeit zwanzig Jahren nur Eine wirklich ſchöne Stimme hatte; und dieſer Eine Mann mit der ſchönen Stimme (es war der Tenoriſt Lays oder Lais) iſt aus dem ſüdlichſten Frankreich". Dieſe Erſcheinung bringt Reichardt, nachdem er dafür einige bekannte Gründe angegeben, mit „dem auffallenden Mangel der Franzoſen an zartem Gehörſinn" in Verbindung. Er bemerkt hierüber: „Das widrigſte Geräuſch im gemeinen Leben, ja ſelbſt im Schauſpiele, das unſer einen zur Verzweiflung bringen könnte, bemerken ſie kaum. In der Muſik lieben ſie vor allem das Geräuſchvolle; der Componiſt kann ihnen nicht Trompeten und Pauken genug anbringen; das forte kann ihnen nicht leicht fortissime genug ſeyn, und in jeder Art von Muſik ſcheinen ſie nur das äußerſt Contraſtirende ganz zu ſentiren. Ihre Inſtrumentalmuſik kennt faſt kein forte und piano, ſondern nur das fortissime und pianissimo; ſie beklatſchten dieſe Contraſte, und vielleicht nur dieſe in den allerverſchiedenſten Muſiken und Vortragsweiſen. Jene können und müſſen ſich in der ſchlechteſten, wie in der beſten Muſik, im vollkommenſten, wie im erbärmlichſten Vortrage finden; und ſo hört man ſie auch wirklich die allerdisparateſten Sachen mit gleicher Wuth beklatſchen.

Digitized by Google

Mode und Vorurtheil, die hier freilich mehr, als irgendwo in der Welt, herrschen, können dies nicht allein bewirken. Gar rechtliche (!), denkende und fühlende Menschen, beklatschen die trockensten, sang- und klanglosen Sachen in manchem genielosen Machwerke alter und neuer Franzosen mit derselben Freude, mit der sie einen schönen italienischen Gesang in einer Oper von Cimarosa oder Paisiello beklatschen, so bald die Sänger nur wissen, schwarz auf weiß, stark und leise, klüglich neben einander zu stellen. Selbst ihr bester, ihr einziger Sänger hat, um sicher am Ende beklatscht zu werden, dieselbe kindische Schlußmanier aller angenommen, gegen das Ende fast unhörbar, wie eine Turteltaube, in sich hinein zu singen, um die letzten Schlußnoten mit voller Kraft der Simme herauszuschreien".

Die von Reichardt angeführten Thatsachen sind charakteristisch, doch können sie nicht durch den „Mangel des zarten Gehörsinnes" erklärt werden, der den Franzosen keineswegs schlechthin vorzuwerfen ist. Sie hören im Gegentheil vortrefflich, wenngleich auf andere Weise wie die Deutschen. Ihre Freude am Geräuschvollen ist vielmehr Temperamentssache. Der geistreiche Tocqueville[1] schildert seine Nation treffend, indem er von ihr sagt, sie sei „apte à tout, mais n'excellant que dans la guerre; adorateur du hasard, de la force, de l'éclat et du bruit, plus que de la vraie gloire". In diesem Selbstbekenntnis ist der Schlüssel zu allen den Franzosen eigenen Vorzügen und Schwächen gegeben. Auch die eigenthümliche Art ihrer Kunstübung läßt sich daraus zwanglos erklären. Als Verehrer des äußeren Erfolgs, des Glanzes und des Geräuschvollen, Lärmenden entscheiden sie sich mit Vorliebe für den Effekt à tout prix, ohne viel nach Kunstprinzipien zu fragen. Diese Neigung zu heftigen unvermittelten Contrasten und bestechenden Wirkungen wird durch ihr lebhaftes Temperament begünstigt. Hierin ist es auch offenbar begründet, warum Beethoven's Instrumentalmusik vor allen andern deutschen Meistern bei ihnen, wenn auch erst spät und mit Hindernissen, zur Beliebtheit gelangte. Nicht die geistige Größe, nicht die

---

1) S. Alexis de Tocqueville's Werk: L'ancien régime et la Révolution. Paris 1856.

Digitized by Google

Tiefe seines Empfindens, noch der kühne Flug seiner unbegrenzten Phantasie hat sie zunächst ergriffen, sondern ohne Frage das Frappante seiner schroffen Gegensätze, die unmittelbare Nebeneinanderstellung von Starkem, Gewaltigem und Zartem, Lieblichem. Der Franzose besitzt — die Ausnahmen zugegeben — keine wahrhaft innerliche Musikanlage; er schafft und genießt mehr mit dem Kopfe als mit dem Herzen, und ist daher einer tiefen, hingebenden Empfindung nicht leicht fähig. Dagegen hat er offenen Sinn für den musikalisch elementaren Wohlklang. Dazu kommt eine stark ausgeprägte Vorliebe für scharf zugespitzte Überraschungen, für Raffinements aller Art, für elegante, geschmeidige Glätte und in Betreff des Ausdruckes eben so sehr für das süßlich parfümirte Sentiment, als für ein gewisses hohles, doch mit Bravour vorgebrachtes Pathos. Dies Alles ist es denn auch, was das neuere französische Violinspiel insbesondere kennzeichnet. Die gehaltvolle Würde, schöne Einfachheit und Noblesse, wodurch die Leistungen der Hauptträger dieser Schule hervorragten, war eine vorübergehende, dem unwiderstehlichen Einflusse Viotti's entsprungene Erscheinung. Sobald die folgende Generation den Schauplatz der Thätigkeit betreten hatte, machten sich mehr und mehr die Eigenthümlichkeiten des französischen Nationalgeistes geltend, und keineswegs zum Vortheil der Sache.

Bereits Lafont, Kreutzer's bester und berühmtester Schüler, legte hiervon Zeugniß ab, wie mit Sicherheit aus einem Berichte Spohr's zu entnehmen ist. Der deutsche Meister sagt von dem Künstler: „Er vereinigt in seinem Spiel schönen Ton, höchste Reinheit, Kraft und Grazie, und würde ein ganz vollkommener Geiger sein, wenn er mit diesen vorzüglichen Eigenschaften auch noch ein tieferes Gefühl verbände, und sich das, der französischen Schule eigene Herausheben der letzten Note einer Phrase nicht so sehr angewöhnt hätte. Gefühl aber, ohne welches man weder ein gutes Adagio erfinden, noch es gut vortragen kann, scheint ihm, wie fast allen Franzosen zu fehlen; denn obgleich er seine langsamen Sätze mit vielen eleganten und niedlichen Verzierungen auszustatten weiß, so bleibt und läßt er dabei doch ziemlich kalt. Das Adagio scheint überhaupt hier, sowohl vom Künstler wie vom Publikum als der unwichtigste Satz eines Con-

Digitized by Google

certes betrachtet zu werden und wird wohl nur beibehalten, weil es die beiden schnellen Sätze gut von einander scheidet, und deren Effekt erhöhet. Daß Lafont's Virtuosität sich immer nur auf einige Musikstücke auf einmal beschränkt, und er Jahre lang dasselbe Concert übt, bevor er damit öffentlich auftritt, ist bekannt. Seitdem ich gehört habe, zu welcher vollkommenen Exekution er es dadurch bringt, will ich dieses Aufbieten aller seiner Kräfte für den einzigen Zweck zwar nicht tadeln; doch fühle ich mich außer Stande, es nachzuahmen und begreife nicht einmal, wie man es über sich gewinnen kann, dasselbe Musikstück täglich 4—6 Stunden zu üben, noch weniger, wie man es anzufangen habe, daß man durch solch mechanisches Treiben nicht endlich aller wahren Kunst gänzlich absterbe".

Charles Philippe Lafont, geb. d. 1. Decbr. 1781 in Paris, nahm folgenden Bildungsgang. Anfangs war er der Schüler seiner Mutter, einer geborenen Berthaume, die selbst Violine spielte. Dann empfing er den Unterricht seines Onkels Berthaume. [1]) Diesen begleitete er 1792 auf dessen Reise in Deutschland. Er war damals bereits so weit vorgeschritten, daß er in Hamburg und Lübeck mit ungewöhnlichem Erfolg als Solospieler auftreten konnte. Nach Paris zurückgekehrt, wurde er für zwei Jahre Kreutzer's Zögling. Gleichzeitig empfing er theoretische Unterweisung von Navoigille l'ainé und Berton. Eine Zeit lang genoß er auch Rode's Anleitung im Violinspiel. Daneben war er im Gesange wohlgeübt, und trat sogar als Sänger während der Jahre 1805 und 1806 in den Concerten der Oper und des Théatre Olympique auf. 1806 begab er sich nach Petersburg, um dort an Rode's Platz zu treten. Seit 1815 bekleidete er die Stellung eines ersten Violinisten bei der Kammermusik Louis' XVIII. Einen großen Theil seines Lebens brachte Lafont auf Kunstreisen zu. 1801 war er in Belgien, während der Jahre 1806—1808 in Deutschland, Holland, den Niederlanden, Italien und England, 1812 abermals in Italien, 1831 wiederum in Deutschland (in Gemeinschaft mit Henry Herz), 1833 in Holland, im Sommer 38 in Frankreich. Seine letzte Concerttour, für die er sich von Neuem mit

1) S. d. S. 331.

Digitized by Google

dem ebengenannten Clavierspieler vereinigt hatte, brachte ihm den Tod. Er starb am 14. August 1839 zwischen Bagnères de Bigorre und Tarbes beim Umstürzen der Diligence, auf welcher er sich befand.

Die virtuose Richtung Vafont's ist aus seinen gedruckten Violincompositionen ersichtlich; sie bestehen in 7 Concerten und einer bedeutenden Anzahl von Fantasien und Airs variés, unter denen sich etwa 20 gemeinschaftlich von ihm mit Kalkbrenner, Herz u. a. Pianisten gesetzte Duos für Clavier und Violine befinden. Außerdem schrieb er an 200 Romanzen und 2 Opern.

Als vier andere bemerkenswerthe Schüler Kreutzer's sind die Franzosen Vidal, Fémy, Peyreville und Fontaine zu nennen. Der erstere, mit Vornamen Jean Joseph, geb. 1759 zu Sorèze, wurde 1805 Eleve des Conservatoriums. Seit 1810 glänzte er als Solist in pariser Concerten. Später war er beinahe 20 Jahre hindurch als zweiter Geiger bei Baillot's Quartett betheiligt. Vorzugsweise fand er Schätzung als Lehrer seines Instrumentes.

François Fémy, ein Belgier, wurde am 4. October 1790 in Gent geboren, wo sein Vater als Musiker lebte. Der junge Fémy besuchte vom Juli des Jahres 1803 ab das pariser Conservatorium, war dort Schüler Kreutzer's im Violinspiel und erhielt 1807 den ersten Preis bei der öffentlichen Prüfung. Mehrere Jahre hindurch war er dann im Orchester des Theater „des variétés", worauf er Frankreich und Deutschland als Concertspieler bereiste. Später begab er sich nach Holland, und hier blieb er, hochgeschätzt als Violinspieler. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. Fémy hat nicht nur verschiedene Violincompositionen, unter welchen sich drei Concerte befinden, veröffentlicht, sondern auch viele Duette und außerdem Quartette und Symphonien.

Jean Marie Becquié de Peyreville, geb. 1797 zu Toulouse, trat am 20. October 1820 ins pariser Conservatorium und war dort Rudolph Kreutzer's, später August Kreutzer's Schüler. Er gehörte nacheinander mehreren pariser Opernorchestern an. Auch veröffentlichte er verschiedene Compositionen für sein Instrument.

Antoine Nicolas Marie Fontaine, geb. 1785 in Paris, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, einem Musiker

Digitized by Google

bei der Oper. Dann übergab man ihn der Leitung Kreutzer's, nachdem er durch dessen Schüler Lafont einen vorbereitenden Cursus empfangen hatte. Sein Eintritt ins Conservatorium erfolgte 1806. Im theoretischen Studium wurde er durch Catel, Daussoigne und Reicha unterwiesen. Nachdem er das Conservatorium verlassen hatte, war er etwa 10 Jahre lang auf Reisen in Frankreich, Belgien und den Rheinlanden. Seit 1825 lebte er unausgesetzt in Paris. Eine Stellung, die ihm als Soloviolinist bei der Privatcapelle Karl's X. zu Theil wurde, verlor er infolge der Julirevolution. Im Druck erschienen von ihm 3 Concerte, Airs variés, Rondos, Fantasien, Duos, Serenaden ꝛc., — Compositionen, die auf das Tagesbedürfnis und den Geschmack der Mode berechnet waren.

Fontaine nahm nicht nur die Lehre Kreutzer's in sich auf, sondern wurde auch durch Baillot beeinflußt, bei dem er eine Zeit lang studirte. Dieser letztere Meister zählte außerdem unter den Franzosen an beachtenswerthen Künstlern zu seinen Schülern: Guérin, Habeneck, Mazas und Blondeau.

Guérin aîné, geb. zu Versailles 1779, trat 1796 ins Conservatorium, war an demselben nach seiner Ausbildung lange Zeit Hilfslehrer und dann auch wirklicher Professor des Violinspiels in der vorbereitenden Classe. Überdies gehörte er der ersten Violine bei der großen Oper und den Conservatoireconcerten an.

Große Wichtigkeit für das pariser Musikleben erlangte François Antoine Habeneck: er war die Seele der Conservatoireconcerte zu Paris, deren Ruhm durch ihn begründet wurde. Den Ursprung derselben darf man auf die von den Zöglingen des Conservatoriums seit Anfang dieses Jahrhunderts veranstalteten Orchesterproduktionen zurückführen, welche regelmäßig Sonntags Mittag von 1—4 Uhr stattfanden. Die Mitwirkenden bestanden nur aus Schülern der Anstalt, und die Direktion wechselte von Jahr zu Jahr unter denjenigen Eleven ab, welche bei dem Concurs mit dem ersten Preise gekrönt worden waren. Habeneck, der diese Auszeichnung genossen hatte, übernahm 1806 die Leitung seiner Mitschüler in den Concerten. Sein Direktionstalent machte sich aber sofort mit solcher Überlegenheit geltend, daß er ohne Unterbrechung bis 1815 an seinem Platze blieb.

Digitized by Google

In dieſem Jahre erfolgte beim Einmarſche der Alliirten in Paris die Siſtirung des Conſervatoriums und damit auch der fraglichen Concerte. Während der langen Pauſe, welche demnächſt für die letzteren eintrat, dirigirte Habeneck die Aufführungen im Concert spirituel, in denen er namentlich die Orcheſterwerke Beethoven's, deſſen erſte Symphonie von ihm ſchon im Conſervatorium einſtudirt worden war, beim pariſer Publikum einführte. Lange Zeit fanden mit Ausnahme Mehul's, der Beethoven's Bedeutung ſofort erkannte, weder die Muſiker noch das Publikum Geſchmack an dieſen Tondichtungen. Die Sinfonia eroica erregte ſogar, wie Schindler in ſeiner Beethovenbiographie berichtet, bei der erſten Probe (1815) das Gelächter der Mitwirkenden, die nur mit Mühe zu überreden waren, das Werk ganz durchzuſpielen. „Somit", bemerkt Schindler, „war der ſämmtlichen Beethoven'ſchen Muſik in Paris der Stab gebrochen, und da ebenfalls Herr Habeneck den Muth verloren, ſelbſt auch noch wenig Einſicht in die Sache gehabt zu haben ſchien, ſo mußten alle weiteren Verſuche, zunächſt nur in einer kleinen Schaar von Künſtlern Geſchmack für dieſe Muſik zu erwecken, aufgegeben und die Zeit der fortgeſchrittenen Bildung abgewartet werden, wenn es wieder zu wagen ſei, dieſe Verſuche zu erneuern. . . . . Jahre vergingen, daß der Name Beethoven auf keinem Programm in Paris zu finden war, und wenn es je geſchah, daß man irgend einen Satz aus einer ſeiner Symphonien als Lückenbüßer genommen, ſo wurde aus Unverſtand nur heilloſer Frevel damit getrieben. Dies war die Zeit, wo Beethoven von Quadrillen und Tänzen hören mußte, die man aus ſeiner Muſik dort machte".

Endlich wagte man ſich an die C moll-Symphonie, und durch dieſes Werk wurde allmählig ein Intereſſe für Beethoven's Inſtrumentalmuſik angebahnt. Nun wunderte man ſich ſehr, daß die drei erſten Symphonien des Meiſters, auf die ſich die Bekanntſchaft mit Beethoven in Paris bisher beſchränkt hatte, ſo gänzlich mißverſtanden worden waren. Mehr und mehr machte man ſich mit dieſen Schätzen vertraut, und der Antheil der tonangebenden Muſiker, unter denen ſich auch Cherubini befand, wurde ſo mächtig daran, daß man beſchloß, ein neues Concertinſtitut zu begründen, in dem neben anerkannten

Digitized by Google

Meisterwerken der Instrumental- und Vocalmusik vorzugsweise Beethoven's Orchestercompositionen zur Darstellung gebracht werden sollten. So entstanden die berühmten Conservatoireconcerte, welche im Januar 1828 ihren Anfang nahmen. Cherubini wurde Präsident des Unternehmens, Habeneck Vicepräsident und zugleich artistischer Direktor. Den Kern des Orchesters bildete eine Elite der pariser Instrumentalisten, welcher sich sogenannte Aspiranten, meist Zöglinge des Conservatoriums anreihten. Das Streichquartett war bei der Eröffnung inclusive des Concertmeisters Baillot im Ganzen mit 30 Violinen, 10 Bratschen, 13 Violoncellen und 11 Contrabässen besetzt. Schindler bezeichnet die Leistungen dieses Orchesters in Beethoven's Symphonien als das Vollendetste, was er überhaupt jemals gehört, obwohl er es seiner stets streitlustigen Rechthaberei und eiteln Selbstüberschätzung gemäß an tadelnden Bemerkungen auch hier nicht fehlen läßt. Wie dem auch sei, man darf annehmen, daß die Conservatoireconcerte unter Habeneck's Leitung im gewissenhaften und sorgsam abgerundeten Zusammenspiel ganz Außerordentliches geleistet haben. Freilich wurde bei dem Studium der aufzuführenden Werke dieselbe Methode befolgt, welche das von Spohr geschilderte Verfahren der dortigen Solospieler charakterisirt. Zum Einüben der neunten Symphonie z. B. brauchte man, wie Schindler mittheilt, nicht weniger als zwei volle Jahre. Also auch hier die virtuose Richtung! Daß diese Conservatoireconcerte sich übrigens nach Habeneck's Tode nicht mehr auf ihrer Höhe zu erhalten vermochten, gesteht selbst Fétis zu, der in zarter Andeutung von ihnen bemerkt: „Heute ist dieses Orchester weniger jugendlich, aber es ist unvergleichlich durch Delikatesse und Vollendung", — das letztere natürlich nach französischen Begriffen. Bestechlich ist es allerdings für die Mehrzahl selbst musikalisch gebildeter Hörer, von dem Mechanismus eines großen, vollzähligen Orchesters den Eindruck zu empfangen, als ob gleichsam nur Einer spiele. Inwieweit aber eine Leistung dem Ideal des Darzustellenden gerecht wird, bleibt dabei immer noch eine offene Frage, die kaum zu Gunsten des französischen Orchesterspiels zu entscheiden sein dürfte.

Habeneck, von deutscher Abkunft, war der Sohn eines Mann-

Digitized by Google

heimer Musikers, der in der Capelle eines französischen Regimentes diente, und wurde am 1. Juni 1781 zu Mézières, einem Orte im Ardennen-Departement geboren. Den ersten Violinunterricht erhielt er von seinem Vater, dann übte er mehrere Jahre lang in Brest, wohin sein Vater gezogen war, das Instrument ohne irgend eine Beihilfe, und versuchte sich auch in der Composition. Nach Ablauf des zwanzigsten Lebensjahres betrat Habeneck Paris, um die dortige Musikschule zu besuchen. Bald zeichnete er sich als Violinist so sehr vor seinen Mitschülern aus, daß er zum Repetitor der Classe seines Lehrmeisters Baillot erwählt wurde. Durch die Gunst der Kaiserin Josefine wurde ihm ein Jahrgeld von 1200 Franks zu Theil; im Übrigen gewann er seine Subsistenzmittel durch die Mitwirkung im Orchester der Opéra comique. Diese Stellung vertauschte er aber bald mit einer andern an der großen Oper, bei der er an Kreutzer's und Persuis' Stelle als erster Violinist wirkte. Von 1821 bis 1824 dirigirte er die große Oper. Hierauf wurde er Generalinspector des Conservatoriums und Lehrer des Violinspiels an derselben Anstalt. Auch war er seit 1830 erster Violinist der königl. Capelle. Spohr bemerkt über seine Leistungen: „Er ist ein brillanter Geiger, der viel Noten in großer Geschwindigkeit und mit vieler Leichtigkeit spielt. Sein Ton und sein Bogenstrich sind aber etwas rauh". Die von ihm vorhandenen Compositionen sind ohne Bedeutung.

Zwei jüngere Brüder Habeneck's, Joseph, geb. 1. April 1785, und Corentin, geb. 1787 zu Quimper, zeichneten sich gleichfalls als Violinspieler aus. Beide besuchten das pariser Conservatorium. Joseph trat 1808 ins Orchester der Opéra comique und war dessen Chef von 1819—1837. Corentin gehörte seit 1814 dem Orchester der großen Oper an, aus welchem er infolge eines Streites mit der Direktion 1837 entlassen wurde. Seine Mitgliedschaft in der k. Capelle verlor er durch die Julirevolution.

Unter Habeneck's des älteren Schülern französischer Nationalität sind zu nennen Cuvillon, Sainton und Maurin.

Jean Baptiste Philémon de Cuvillon, aus einem altadligen Geschlecht abstammend, geb. in Dünkirchen am 13. Mai 1809, war auf der pariser Musikschule, in welche er am 30. Januar

Digitized by Google

1824 aufgenommen wurde, der Zögling Habeneck's und Reicha's. Eine Zeitlang scheint er über die Wahl seines Lebensberufes unentschieden gewesen zu sein, denn er trieb auch das juristische Studium auf der pariser Universität und brachte es bis zum Licentiaten. Später ging er aber ganz zur Kunst über, war von 1843—1848 Hilfslehrer bei der Habeneck'schen Classe des Violinspiels, und fand einen Wirkungskreis als erster Geiger in den Conservatoriumsconcerten so wie in der kaiserl. Capelle. Er wird zu den besten Violinisten der jüngeren französischen Schule gerechnet. Es sind einige Violincompositionen von ihm vorhanden.

Prosper Philippe Cathérine Sainton, geb. in Toulouse am 5. Juni 1813, war seit dem 20. December 1831 Habeneck's Schüler auf dem pariser Conservatorium. Nach Beendigung seiner Studien trat er für kurze Zeit ins Opernorchester, dann lebte er auf Kunstreisen, die ihn nach Oberitalien, Süddeutschland, Rußland und den skandinavischen Ländern führten. In die Heimath zurückgekehrt, wurde er 1840 zum Lehrer des Violinspiels an der Musikschule seiner Vaterstadt ernannt. 1844 begab er sich nach London. Er wirkte hier im Laufe der Zeit als Violinlehrer an der „Royal Academy", als Soloviolinist im Orchester des Her Majesty-Theaters und (bis 1856) als Soloviolinist der Königin. Gegenwärtig ist er ins Privatleben zurückgetreten. Sein Spiel zeichnete sich bei nicht eben voluminösem Ton durch Sauberkeit, Geschmeidigkeit und eine gewisse Eleganz aus. Sainton veröffentlichte mehrere Saloncompositionen.

Jean Pierre Maurin, geb. in Avignon am 14. Februar 1822, trat im Juni 1838 ins pariser Conservatorium ein, und wurde zunächst in der Vorbereitungsklasse Schüler Guérin's. Hierauf übernahm Baillot seine weitere Leitung, die nach dem Tode dieses Meisters an Habeneck überging. Nachdem er für seine Leistungen wiederholt durch Preise ausgezeichnet worden, trat er in die öffentliche Wirksamkeit und gründete mit dem Violoncellisten Chevillard Kammermusikunterhaltungen, in welchen namentlich die letzten Streichquartette von Beethoven zur Ausführung gelangten. Auch als Solospieler ließ Maurin sich zum Öfteren in Paris hören. Seit dem Herbst 1875

Digitized by Google

wurde er zum Professor des Violinspieles beim Conservatorium an Stelle Alard's ernannt.

Maurin wird als ein Geiger von gediegener musikalischer Richtung und bedeutendem technischen Können bezeichnet.

Nur bis zu einem gewissen Grade ist der berühmte Violinvirtuose Delphin Alard als Zögling Habeneck's zu betrachten. Derselbe wurde am 8. März 1815 in Bayonne geboren, und erregte bereits frühzeitig die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde seiner Vaterstadt. Als zehnjähriger Knabe spielte er dort in öffentlicher Produktion ein Viotti'sches Concert, und der damit verbundene Erfolg gab Veranlassung, den Knaben 1827 nach Paris zu schicken. Hier durfte er dem Unterricht der Habeneck'schen Classe, doch nur als Zuhörer beiwohnen. Leichtes Auffassungsvermögen befähigte ihn, die Lehren, welche Anderen zu Theil wurden, für sein eigenes Studium auszubeuten. So war er im Grunde nur mittelbar ein Zögling Habeneck's.

Nach Verlauf von zwei Jahren fühlte er sich stark genug, um bei der alljährlich üblichen Concurrenz in der pariser Musikschule als Mitbewerber aufzutreten. Er gewann den zweiten und im folgenden Jahre den ersten der, unter die Zöglinge des Instituts vertheilten Preise. Seit 1831 machte sich Alard in Paris als Solospieler bekannt. Er fand den einstimmigen Beifall der Kenner und trat 1843 an Baillot's Stelle bei dem Conservatorium und der k. Privatmusik. Auch wurde er zum Soloviolinisten bei der kaiserl. Capelle ernannt, deren Auflösung nach dem Sturze Napoleons erfolgte. 1875 zog sich Alard gänzlich ins Privatleben zurück.

Außer einer Reihe von Violincompositionen im modernen virtuosen Geschmacke, gab der Künstler eine Violinschule heraus, die zunächst für den Lehrgang im Conservatorium berechnet ist. Sie fand indeß auch in anderen und auswärtigen Kreisen Eingang durch die Übersetzung ins Spanische, Italienische und Deutsche.

Erwähnenswerth sind noch die zum Theil werthvollen Violincompositionen des 18. Jahrhunderts, welche Alard unter dem Titel „Die classischen Meister des Violinspiels“ [1] den Zeitgenossen in ver-

1) Mainz bei Schott.

Digitized by Google

dienſtlicher Weiſe wieder zugänglich machte. Dieſelben ſind von ihm mit Bogenſtrichen, Fingerſätzen und Vortragszeichen, ſowie mit einer Clavierbegleitung verſehen worden. Die letztere entſpricht indeß in ihrer meiſt modernen und dabei muſikaliſch wenig eindringenden Faſſung nicht ſonderlich dem Styl der alten Meiſter. Dagegen hat dieſe Ausgabe den ſehr weſentlichen Vorzug einer originaltreuen Wiedergabe der Violinſtimme.

Als Lehrer hat ſich Alard für das franzöſiſche Violinſpiel bedeutende Verdienſte erworben. Er bildete eine Reihe trefflicher Geiger, unter denen die Namen Garcin und Saraſate die bekannteſten ſind.

Jules Auguſte Garcin, mit ſeinem eigentlichen Namen Salomon, wurde am 11. Juli 1830 in Bourges geboren. Im 9. Lebenjahre kam er auf das pariſer Conſervatorium, um zunächſt ſich in der Vorübungsclaſſe für den muſikaliſchen Beruf vorzubereiten. 1843 wurde er Schüler Clavel's im Violinſpiel und drei Jahre ſpäter übernahm ſeine Leitung Alard. Bazin und Adam waren ſeine Compoſitionslehrer. Mehrfach mit Preiſen gekrönt, verließ er das Conſervatorium und trat ins Orcheſter der großen Oper. Gegenwärtig bekleidet er in dieſem Kunſtinſtitut das Amt eines Soloviolinisten und dritten Orcheſterchefs. 1875 wurde er auch als Lehrer beim Conſervatorium angeſtellt. Er hat verſchiedene Compoſitionen veröffentlicht.

Bei weitem größere Berühmtheit als Garcin erlangte der Spanier Pablo Martin Meliton Saraſate y Navascues, geb. am 10. März 1844 in Pampelona. Saraſate gehört, wie faſt alle in neuerer Zeit aus der franzöſiſchen Schule hervorgegangenen Geiger, der virtuoſen Richtung an. Denn obwohl er in ſein Repertoire auch gediegene und ſogar claſſiſche Muſikſtücke aufgenommen hat, die er mit muſikaliſchem Verſtändnis und Geſchmack darzuſtellen weiß, ſo liegt nichts deſto weniger doch der Schwerpunkt ſeiner Leiſtungsfähigkeit in dem brillanten Genre, wie denn auch ſein Spiel mehr elegant als tief iſt.

Ein Hauptreiz der Leiſtungen Saraſate's beruht, neben der techniſch vollendeten Durchbildung des rechten Armes und der linken Hand, in dem äußerſt reinen, geklärten und einſchmeichelnd ſüßen Ton,

Digitized by Google

welcher ihm gleichmäßig bis in die höchsten Lagen des Griffbrettes zu Gebote steht. Als Gegensatz dazu würde ab und zu eine etwas kräftigere, energischere Behandlung des Instrumentes wohlthun. Sarasate's Art die Geige zu behandeln hat, ohne doch empfindsam zu werden, etwas weiblich Zartes und graziös Anschmiegendes. In dieser Richtung ist sein Spiel aber ohne Frage als eine höchst vollendete Stufe der ausübenden Kunst zu bezeichnen.

Frühzeitig für seinen Beruf wohlvorbereitet, wurde ihm, nachdem er sich bereits im zehnjährigen Alter am Madrider Hof hatte hören lassen, und infolge dessen von der Königin mit einer prachtvollen Stradivari-Geige beschenkt worden war, die Gelegenheit zu Theil, auf dem pariser Conservatorium Alard's Schüler zu werden. 1857 erhielt er den ersten Preis und begab sich dann auf Kunstreisen, zunächst nach Spanien, und weiterhin nach Amerika. Von dort zurückgekehrt, besuchte er nach und nach die europäischen Länder. Überall errang er glänzende Erfolge, insbesondere auch in Deutschland, wohin er zuerst im Jahre 1876 kam. Vor Kurzem erfuhr er die Auszeichnung, zum Ehrenprofessor des Madrider Conservatoriums ernannt zu werden.

Als dritter hier zu berücksichtigender Schüler Baillot's ist Jacques Féréol Mazas, geb. am 23. September 1782 in Beziers zu nennen. Er war seit 1802 Zögling des Conservatoriums, und verließ dasselbe 1805 unter Zuerkennung des ersten Preises. Einen Wirkungskreis fand er zunächst im Orchester der italienischen Oper. 1811 gab er diese Stellung auf, um Kunstreisen zu machen, die ihn nach Spanien, England, Holland und Belgien führten. 1822 war er in Italien; sodann besuchte er Deutschland und Rußland. Bei seiner 1829 erfolgten Rückkehr nach Paris fand man, daß sein Leistungsvermögen als Concertspieler sich vermindert hatte. 1831 übernahm er die Funktionen eines ersten Geigers am Theater des Palais-Royal; hierauf war er als Musikdirektor in Orleans thätig. Schließlich trat er 1837 an die Spitze des Musikinstituts zu Cambray. Doch auch diese Stellung gab er bereits 1842 wieder auf. Er starb 1849.

Mazas hat viel für die Violine und Bratsche componirt, auch

Digitized by Google

Schulen für beide Instrumente geschrieben. Seine Violinduetten waren ehedem in dilettantischen Kreisen sehr beliebt.

Pierre Auguste Louis Blondeau, in Paris am 15. August 1784 geboren, wurde mit dem 16. Lebensjahre Schüler Baillot's im Conservatorium und erhielt zugleich den Compositionsunterricht Gossec's und Mehul's. 1808 erhielt er das große Reisestipendium für Rom. Nach Paris zurückgekehrt, trat Blondeau als Bratschist in das Orchester der großen Oper. 1842 zog er sich von dieser Thätigkeit zurück, um sich der Composition und Musikschriftstellerei zu widmen. Er veröffentlichte im Laufe der Zeit eine große Zahl verschiedenartiger Werke, darunter Opern und Kirchenmusiken.

Als drei französische Violinspieler der Gegenwart, welche sich durch ihr künstlerisches Wirken ausgezeichnet haben, sind noch zu nennen: Armingaud, Lalo und Lamoureux.

J. Armingaud, geboren gegen 1824 in Paris, machte sich dort durch die Begründung eines Streichquartetts bekannt, dessen Führung er an der ersten Geige übernahm. Dasselbe entstand zu Anfang der fünfziger Jahre und genoß außerordentliche Anerkennung durch die Sicherheit des fein durchgebildeten Ensemble's. Später wurde dieser Quartettverein durch Hineinziehung von Blasinstrumenten zur „Société classique" umgewandelt. Armingaud's Spiel wird als tonschön, gediegen und graziös gerühmt.

Eduard Lalo, ein Zögling des Conservatoriums zu Lille, wurde daselbst gegen 1830 geboren. Nach Absolvirung der Studien wählte er Paris zu seinem Aufenthaltsort und trat als Bratschist in das von Armingaud mit Léon Jacquard und Mas gemeinschaftlich unternommene Quartett. Seine Hauptbeschäftigung wurde aber die Composition. Unter seinen zahlreichen Orchester-, Kammermusik- und Gesangswerken, die sich in Frankreich bedeutender Anerkennung erfreuen, seien hier nur seine zwei Violinconcerte genannt, von denen eines den Titel „Symphonie espagnole" führt.

Charles Lamoureux, geb. 28. September 1834 zu Bordeaux, empfing den ersten Violinunterricht von einem Musiker seiner Vaterstadt, Namens Beaudoin, und besuchte hierauf von 1850—53 das pariser Conservatorium. Eine Zeitlang war er dann erster Vio-

Digitized by Google

liniſt im Orcheſter des Theaters „Gymnaſe“ und in der Folge auch bei der großen Oper. Doch vertauſchte er, nachdem er ſich noch mit Colonne, Adam und Rignault zu beifällig aufgenommenen Kammermuſikſoiréen verbunden hatte, den Violinbogen mit dem Dirigentenſtabe. Er erwarb ſich das Verdienſt für Paris, einen Verein „Harmonie sacrée“ zu gründen, von welchem unter ſeiner Leitung mehrfach ſchon große oratoriſche Werke deutſcher Meiſter zur Aufführung gebracht wurden, ein Unternehmen, durch welches Lamoureux in anerkennenswerther Weiſe eine fühlbare Lücke des Muſiklebens der franzöſiſchen Hauptſtadt ausfüllte.

Der ſo eben genannte Colonne, mit Vornamen Edouard, bildete ſich urſprünglich gleichfalls zum Geiger im pariſer Conſervatorium aus, ging aber ſpäter, gleich ſeinem Kunſtgenoſſen Lamoureux, zum Direktionsfach über, und begründete 1874 das „Concert du Châtelet“, welches noch jetzt unter ſeiner artiſtiſchen Leitung ſteht. Er wurde am 23. Juli 1838 in Bordeaux geboren.

Die überwiegend äußerliche, in der virtuoſen Tendenz beruhende Richtung, welche das neuere franzöſiſche Violinſpiel erkennen läßt, findet zum Theil, wie ſchon früher angedeutet wurde, ihre Erklärung in der übertriebenen Bevorzugung der Technik, in deren Bewältigung es die Violiniſten der pariſer Schule, bei allerdings häufig energieloſer Tongebung, bis zu einer ſpiegelartigen Politur brachten. Es iſt natürlich, daß durch ein ſolches Verfahren kräftig geſunde Darſtellung, künſtleriſcher Ernſt und geiſtige Vertiefung nicht begünſtigt werden konnten. Schon im Jahre 1821 fand Spohr vielfach Gelegenheit, hierüber bei ſeinem pariſer Aufenthalt ins Klare zu kommen. Er berichtet: „Es iſt auffallend, wie Alles hier, jung und alt, nur danach ſtrebt, durch mechaniſche Fertigkeit zu glänzen, und Leute, in denen vielleicht der Keim zu etwas Beſſerem liegt, ganze Jahre, mit Aufbieten aller ihrer Kräfte dazu verwenden, ein einziges Muſikſtück, was als ſolches oft nicht den mindeſten Werth hat, einzuüben, um dann öffentlich damit auftreten zu können. Daß bei ſolchem Verfahren der Geiſt getödtet werden müſſe, und aus ſolchen Leuten nicht viel Beſſeres werden könne, als muſikaliſche Automaten, iſt leicht begreiflich“.

Digitized by Google

Doch damals ſtand dieſe Erſcheinung noch im Stadium der Entwickelung. So eben erſt war die kunſthiſtoriſch denkwürdige Zeit der endloſen Airs variés, der buntſcheckigen und faden Potpourris, ſo wie der phantaſieloſen Phantaſien hereingebrochen. Dieſe Errungenſchaften führten zu einer echt franzöſiſchen Erfindung, von der leider auch Deutſchland in den dreißiger Jahren faſt epidemiſch ergriffen wurde: es war die ſogenannte Salonmuſik, deren verflachenden Einfluß Robert Schumann im Verein gleichgeſinnter Kunſtgenoſſen mit glänzendem Erfolge in ſeiner Muſikzeitung [1] bekämpfte. Wenn auch die Salonmuſik manche geiſtreiche Leiſtung, vorzugsweiſe freilich im Bereiche der Pianoforteliteratur, hervorbrachte, ſo bezweckte man mit dieſem Genre doch in der Hauptſache nur, dem ſeichten Geſchmack und oberflächlichen Genuß der ſogenannten feinen Geſellſchaft zu fröhnen.

War dieſe Muſik ein Symptom der Erſchlaffung, welche den Paroxysmen des Revolutionsfiebers und dem Napoleoniſchen Kriegsgetöſe folgte, oder offenbarte ſich in ihr der angeborene Hang zu prickelndem, flüchtigem Sinnenreiz? Man darf Beides annehmen. Das zwitterartige Weſen der Salonmuſik mit ſeinen paraſitiſchen Gebilden, welches in Paris trotz aller Bemühungen, ſich die Claſſiker der Tonkunſt zugänglich zu machen, wohl kaum jemals ganz überwunden werden dürfte, correſpondirte aufs Genaueſte mit den Beſtrebungen der, bis zu den äußerſten Grenzen des Virtuoſenthums ausſchweifenden Spieler. Immer mehr ſtreifte die Violine ihren idealen Charakter ab, und endlich war die Heldin des Geſanges in eine leichtfertige, buhleriſch herausfordernde Coquette verwandelt. Selbſt Schindler, der enthuſiaſtiſche Lobredner der pariſer Muſik, fühlte ſich im Hinblick auf das dortige Quartettſpiel zu der Bemerkung gedrängt: „Nicht mehr iſt es die imponirende Tonfülle, mit der Rode und R. Kreutzer, die Gründer der unübertrefflichen ſogenannten franzöſiſchen Schule mit Baillot im Bunde, ihre großartigen (!) Concerte vortrugen, es iſt das winzige Tönchen, oftmals dem Gezirpe der Grille gleich, in ungeheurer Anzahl aus dem Inſtrumente hervor quillend, mit einer

1) S. Robert Schumann's Biographie vom Verf. dieſer Blätter (Auflage III, S. 88 ff., Bonn, bei E. Strauß.)

Digitized by Google

Anzahl von Flageolet-Tönchen vermischt, was auch die Violinspieler, einer mehr als der andere, zum Besten geben".

Doch die Franzosen verdankten diese Richtung ihres Violinspiels keineswegs nur sich selbst; sie erhielten vielmehr einen Theil der Anregungen dazu von außen her. Zunächst ist hier des Paganini'schen Einflusses zu gedenken, dessen merkliche Folgen sich sehr bald nach seinem Erscheinen in Paris (1831) herausstellten. Paganini brachte die Neigungen für das Virtuosenthum in lebhaftesten Fluß. Seine ungewohnten Wirkungen, seine eklatanten Erfolge waren verlockend genug, um gerade das französische Naturell zur Nachahmung und damit zur Speculation und zum Raffinement des Effekts anzureizen. Da man aber nicht zugleich sein eigenstes Wesen reproduciren konnte, vermöge dessen er den ihm ausschließlich eigenthümlichen Spielapparat in geistig dämonischer Weise belebte, so erging man sich in einer äußerlichen Ausbeutung seiner Technik, die, seelenlos gehandhabt, nothwendig zu Verflachung und Carikatur führen mußte. Es handelte sich nun nicht mehr darum, schön gestaltete, gehaltvolle Violincompositionen zu schaffen, in denen der Charakter des Instrumentes sich rein und unverfälscht aussprechen konnte, sondern phrasenhaft leere, in halsbrechenden Schwierigkeiten aller Art sich überbietende Stücke für die virtuosisch blendende Wirkung zu schreiben.

Ging die pariser Schule zu ihrem Nachtheil einerseits auf Paganini's abnorme Violinbehandlung bereitwillig ein, so wurde sie andererseits durch die Erscheinung Charles de Bériot's, des Hauptes der sogenannten belgischen Schule, nachhaltig beeinflußt. Dieser letzteren ist eine selbstständige, epochemachende Bedeutung keineswegs zuzuerkennen; sie erscheint lediglich als eine Abzweigung der französischen Schule, von der sie auch vor Bériot's Auftreten sehr wesentlich abhing. Diese enge Beziehung zwischen beiden Schulen erzeugte eine unverkennbare, in Gesinnung, Methode und Manier übereinstimmende Familienähnlichkeit.

Das Violinspiel der Niederlande, welches im 18. Jahrhundert keine bedeutenden Resultate geliefert hatte, gelangte mit Bériot zu größerem Ansehen. Zugleich wurde die Herrschaft desselben durch ihn ausschließlich auf Brüssel übertragen. Seine Beeinflussung der pariser

Digitized by Google

Schule erklärt sich durch die Überlegenheit seiner Begabung über die neueren französischen Violinspieler. Zwar ist ihm kein wahrhaft bedeutendes Talent im höheren Sinne eigen, was er aber in Spiel und Composition gab, war, wenngleich ohne Tiefe und Ernst, in seiner Art ansprechend, graziös gefällig, salonartig elegant, ohne Überladung der Effektmittel und selbst nicht ohne Geschmack. Überdies zeichnen sich die Violinwerke des belgischen Geigenmeisters durch anspruchslose Natürlichkeit, leichten Fluß und pikante melodiöse Gestaltung vor den Erzeugnissen der pariser Schule aus. Sie haben eine Spanne Zeit dem Publikum als angenehme Unterhaltungsmusik gedient, sind aber bereits, wenigstens in Deutschland, dem Geschick der Vergessenheit anheimgefallen. Nur theilweise noch können sie als Übungsmaterial zur Erlangung gewisser eleganter Spielmanieren benutzt werden. Im Ganzen wurden von Bériot veröffentlicht: 10 Violinconcerte, 12 Airs variés, 6 Hefte Etüden, verschiedene Salonpiecen, 4 Trios für Clavier, Violine und Violoncello, 49 Duos brillants für Clavier und Violine, von denen die größere Zahl mit den Pianisten Labarre, Osborne, H. Herz, Benedict, Thalberg und Wolff zusammen componirt wurden, so wie eine Violinschule. Der erste Theil dieser letztern enthält die Unterweisung in dem Lagenspiel, der zweite handelt von der Bogenführung in ihrer verschiedenen Anwendung, sowie vom Flageolettspiel, und der dritte vom Styl. Bériot fügte indeß seiner Arbeit noch eine sogenannte „Ecole transcendante de Violon“ hinzu, in welcher er 60 Etüden giebt. Die dreißig ersten derselben sind für das Studium der Richtigkeit (justesse), des Takts, des Colorits und der Grazie bestimmt, der Rest dagegen für die Aneignung von Charakteristik und Gefühl (!). Man vermag sich eines Lächelns nicht zu erwehren, wenn dem Schüler zugemuthet wird, geistige Qualitäten aus Bériot'schen Violinetüden zu erlernen, da ihm doch nur Übungsstücke für Cantilenenspiel, Flageoletts, Arpeggio's, Doppelgriffe, Triller u. s. w., und dazu in der bekannten Manier des Componisten, gegeben werden, an denen die Violinliteratur bereits reichlichsten Stoff besitzt. Der weitläufige Text der „Ecole transcendante“ ergeht sich übrigens in einer schönrednerischen, doch völlig unergiebigen Phraseologie über ästhetische Fragen, deren Erörterung der Verfasser sich keineswegs gewachsen zeigt. —

Digitized by Google

Bériot entſtammt einer alten, vornehmen belgiſchen Familie und wurde am 20. Februar 1802 zu Löwen geboren. Durch den frühzeitigen Tod beider Eltern war er ſchon ſeit ſeinen Knabenjahren auf die Theilnahme fremder Menſchen angewieſen, die ihm auch im Hinblick auf ſeine ungewöhnliche muſikaliſche Anlage gezollt wurde. In Löwen war es der Muſiklehrer Tiby, der ſich ſeiner wohlwollend annahm und ſein Talent ausbilden half. Schon vor Ablauf des 9. Lebensjahres vermochte er ſich mit einem Viotti'ſchen Concerte hören zu laſſen.

In ſeinem Vaterlande gilt Bériot für einen Zögling Jacotot's, jenes franzöſiſchen zu Dijon am 4. März 1770 geborenen und am 30. Juli 1840 zu Paris geſtorbenen Humaniſten, der eine Reihe von Jahren hindurch Profeſſor der franzöſiſchen Sprache und Literatur in Löwen war und ein gewiſſes Aufſehen durch ſeinen Univerſalunterricht machte. Die Hauptmaximen ſeiner Methode waren: dem Schüler den Beiſtand des Lehrers entbehrlich zu machen, und den Geiſt durch beſtändige Anregung und durch Selbſtüberwindung zur Herrſchaft über Alles, zur „Emancipation intellectuelle“ zu erheben. Dieſer Grundſatz, durch perſönliche Berührung mit Jacotot auf Bériot übertragen, wurde ihm Richtſchnur für ſeine Beſtrebungen.

Mit gutem Erfolg ſchritt der junge Künſtler im Selbſtſtudium vorwärts. Hierüber kam ſein 19. Lebensjahr heran. Jetzt zog es ihn hinaus in die Welt: er mochte das Bedürfnis fühlen, ſeine Leiſtungen einmal an fremdem Maß zu meſſen. Zunächſt wandte er ſich nach Paris. Dort angelangt, beſuchte er Viotti. Dieſer hörte ihn, und um ſeine Meinung befragt, äußerte er: „Sie haben einen ſchönen Styl, ſuchen Sie ihn zu vervollkommnen; hören Sie alle Männer von Talent, und ahmen Sie nichts nach“. Vielleicht mochte es in der Abſicht Bériots gelegen haben, Viotti's Unterweiſung theilhaftig zu werden. Wenigſtens wird dies einigermaßen dadurch wahrſcheinlich gemacht, daß er alsbald dem Unterrichte Baillot's im Conſervatorium beiwohnte. Doch ſchon nach einigen Monaten ſah er hiervon ab, da er glaubte, daß durch fremden Einfluß nur die Eigenthümlichkeit ſeiner Manier beeinträchtigt werden könne. Nichts deſto weniger war er demnächſt noch für kurze Zeit der Schüler ſeines Landsmannes

Digitized by Google

André Robberechts. Nachdem Bériot sich dann ganz auf sich selbst zurückgezogen hatte, betrat er die Öffentlichkeit. Von Paris aus besuchte er England und fand namentlich in London glänzende Aufnahme. Bedeutend vorgeschritten als Violinspieler, betrat er die Heimath wieder. Der Brüsseler Hof engagirte ihn als Solospieler, doch büßte er diese Stellung durch die Revolution von 1830 wieder ein.

Inzwischen trat Bériot in nähere Beziehungen zu Marie Malibran-Garcia, die 1835 seine Gattin wurde. Mit ihr begab er sich auf größere Kunstreisen, deren Hauptziel Italien war. Nach dem, infolge eines Sturzes mit dem Pferde erfolgten Tode seiner Lebensgefährtin nahm er, in tiefe Schwermuth versunken, Brüssel zum Aufenthaltsorte. Nur durch große Selbstbeherrschung gelang es ihm, die Apathie, in die er für längere Zeit verfallen, zu überwinden. 1840 unternahm er seine letzte Concertreise. Sie führte ihn nach Deutschland und bis Wien. Seitdem lebte er hauptsächlich in der belgischen Hauptstadt und wirkte dort als erster Lehrer des Violinspiels an der Musikschule. Dieser Thätigkeit vermochte er sich indeß nur bis 1852 zu widmen, da seine in demselben Jahre erfolgte Erblindung ihn veranlaßte, ins Privatleben zurückzutreten. Am 10. April 1870 starb er in Löwen.

Bériot's vorzüglichster Schüler ist Henri Vieuxtemps, geb. 20 Februar 1820 in Verviers. Frühzeitig entwickelte sich sein Talent. Den ersten Unterricht empfing er von dem Violinspieler Lecloux, und im 7. Lebensjahre war er bereits im Stande, eine kleine Kunstreise anzutreten. Bei dieser Gelegenheit kam er nach Brüssel. Sogleich nahm Bériot ihn als Schüler an. Nach einigen Studienjahren war er reif für die Virtuosencarrière. Er eröffnete sie in Deutschland und erregte überall Aufsehen. In Wien angelangt, wurde er Simon Sechter's Schüler für das Studium der Composition. Hierauf war ihm im Violinspiel zeitweilig noch Bernhard Molique in Stuttgart förderlich.

Nachdem Vieuxtemps mehrere Jahre hindurch Deutschland, England und Frankreich mit ungewöhnlichem Erfolge bereist hatte, besuchte er Rußland. Von dort kehrte er in seine Heimath zurück, begab sich aber bald wieder auf eine Concerttour, die ihn abermals nach

Digitized by Google

Rußland führte. Diesmal wurde er zum kais. russ. Kammervirtuosen ernannt. Der Künstler verweilte in Folge dessen von 1846—52 am petersburger Hofe. Seitdem führte er ein bewegtes Wanderleben. Außer den europäischen Ländern betrat er auch Amerika für längere Zeit. Der dortige Aufenthalt wirkte jedoch keineswegs günstig auf seine Leistungen, denn Vieuxtemps verlor durch den in der neuen Welt üblichen, beinahe handwerksmäßigen Betrieb der Kunst einen Theil seiner besten Eigenschaften als Solospieler. Waren seine Leistungen vorher frisch und keck, zeichneten sie sich durch breite, energische Tonbehandlung aus, so ließen sie nach seiner Rückkehr aus Amerika ein mattes, abgeblaßtes Wesen erkennen, dessen deutliche Spuren weder durch die außerordentlich beherrschte Technik der linken Hand, noch durch die Gewandtheit und schlüpfrige Glätte der Bogenführung verdeckt werden konnte. Hiervon abgesehen, zählte Vieuxtemps bis zu seinen letzten Lebensjahren zu den namhaftesten Virtuosen der Neuzeit. Während seiner Wirksamkeit am Brüsseler Conservatorium als Nachfolger seines Lehrers de Bériot wurde er von einem Armleiden heimgesucht, welches ihn zur Ausübung seiner Kunst unfähig machte. Er suchte Heilung in dem warmen Klima Algier's, starb aber dort am 6. Juni 1881.

Vieuxtemps hat zahlreiche Violincompositionen, darunter sieben Concerte veröffentlicht. Die beiden letzten derselben erschienen erst nach dem Tode des Künstlers. Wenn die Concerte Vieuxtemps' auch für den virtuosen Effekt gedacht und geschrieben sind, so zeichnen sie sich doch vor der Mehrzahl der gleichartigen Produkte durch sorgfältigere und solidere Gestaltung aus. Namentlich war Vieuxtemps unverkennbar bemüht, die Orchesterbegleitung seiner Concertstücke über die niedrige Stufe eines bloßen Accompagnements emporzuheben, und ihnen eine musikalisch interessante, auf thematische Bearbeitung ausgehende Gestaltung zu geben. Doch erhalten seine Concerte, und unter diesen besonders das vierte (D moll) nicht selten dadurch einen gespreizten Ausdruck, da der musikalische Gehalt seiner Erzeugnisse doch wiederum nicht bedeutend genug ist, um ein derartiges Verfahren zu begünstigen.

Digitized by Google

Nächst Vieuxtemps sind von Bériot's Schülern romanischer Abstammung noch zu nennen: Monasterio und Sauret.

Jesus Monasterio, geb. 21. März 1836 zu Potes in der Provinz Santander, ließ sich schon als zehnjähriger Knabe mit Erfolg im Madrider Theater del Principe hören. 1849 ging er nach Brüssel, um auf dem dortigen Conservatorium den Unterricht de Bériot's zu genießen. Nach dreijährigem Studium erhielt er den Preis der Violinclasse. In die Heimath zurückgekehrt, wurde er von der Königin zum Lehrer am Madrider Conservatorium und dann auch zum ersten Soloviolinisten der k. Capelle und der k. Kammermusik ernannt. Monasterio unternahm auch Kunstreisen in Frankreich, Belgien und Deutschland, widmete sich jedoch vorzugsweise dem heimischen Wirkungskreis, weshalb seine gerühmten Leistungen im Auslande nicht so bekannt geworden sind, wie sie es wohl verdienen.

Emile Sauret war gleichfalls im Brüsseler Conservatorium Bériot's Schüler, nachdem er vorher einen Cursus auf dem gleichnamigen pariser Institut durchgemacht hatte. Es ist ihm trotz virtuoser Richtung ein ernsteres Streben eigen, welches sich auch in einer kräftigen, temperamentvollen Darstellung der von ihm ausgeführten Musik kundgiebt. Sein Bogenstrich ist eben so geschmeidig als resolut und die Technik der linken Hand von ungemeiner Gewandheit. Seine Leistungen hinterlassen im Ganzen einen vorzugsweise bravourmäßigen Eindruck. Bedeutende Erfolge hatte er auf seinen Reisen in England, Frankreich, Italien, Amerika (1870—1874) und Deutschland. Gegenwärtig lebt er in Berlin, wo er zeitweilig Lehrer der Kullackschen Musikschule war. Geboren ist er am 22. Mai 1852 zu Dun-le-Roi im Département Cher.

Außer Bériot und Vieuxtemps ist als ein älterer belgischer Violinspieler von Bedeutung zu berücksichtigen: Charles van der Planken, geb. den 22. October 1772 in Brüssel. Er war ein Schüler Godecharle's. 1797 wurde er erster Violinist beim Brüssler Theater. Außerdem gehörte er der k. Capelle an. Besondere Schätzung erwarb er sich als Dirigent und Lehrer des Violinspiels. Er starb Anfangs 1849. Unter seinen Schülern zeichneten sich Snel, Robberechts und Meerts vornehmlich aus.

Digitized by Google

Joseph François Snel, geb. 30. Juni 1793 in Brüssel, empfing, nachdem er bei Planken die erste Ausbildung erhalten hatte, 1811 in der pariser Musikschule noch Baillot's Lehre. Bei seiner Rückkehr in die Heimath trat er an Guesse's Stelle als Soloviolinist des Brüsseler Theaters. 1835 übernahm er das Capellmeisteramt an der Kirche S. S. Michel et Gudule. Von seinen zahlreichen Compositionen hat ihn nichts überlebt. Er starb am 10. März 1861 in Koeckelberg. Als Zöglinge von ihm sind Haumann und Artôt zu nennen.

Théodore Haumann, geb. zu Gent am 3. Juli 1808, war von seinen Eltern zum Advocaten bestimmt und erhielt eine dem entsprechende Bildung im Athenäum zu Brüssel, worauf er die Universität Löwen bezog. Seine Vorliebe für Musik ließ ihn indeß nicht selten das erwählte Brodstudium vernachlässigen. Schon vor seinen Studentenjahren hatte er sich unter Snel's Leitung in Brüssel mit Eifer dem Violinspiel hingegeben. Dasselbe beschäftigte ihn nicht minder in Löwen, und nach zwei Jahren beschloß er, sich gegen den Willen seiner Eltern ganz der Musik zu widmen. In der That hatte er aber mehr Liebe als Beruf zur Kunst, und obwohl er Alles aufbot, um sich tüchtig für dieselbe zu machen, so wurde er weder ein besonders ausgezeichneter Virtuose, noch ein guter Musiker. Alles was er erreichte, war, sich in Paris und London beifällig hören zu lassen. Enttäuscht durch die Wirklichkeit, kehrte er in die Heimath zurück, um die Jurisprudenz wieder aufzunehmen, und machte 1830 das Doctorexamen. Doch seine Neigung für die Musik ließ ihn bald wieder zur Violine greifen. Mit erneuerter Beharrlichkeit unterwarf er sich einem zweijährigen Studium. Nun trat er abermals in Paris und mit günstigerem Erfolg als vorher auf. Auch bereiste er weiterhin Frankreich, Deutschland und Rußland. Dennoch fand er keine Befriedigung bei seinem Thun und Treiben. Er wandte sich nach Paris, widmete seine Thätigkeit einem industriellen Unternehmen, gab jedoch auch dieses unter großen Verlusten auf und beschäftigte sich schließlich wieder mit Musik. Seine Technik auf der Violine war nicht unbedeutend, seine Vortragsweise manirirt und im Grunde wenig künstlerisch, weshalb

Digitized by Google

er es auch wohl nie zu allgemeinerer Anerkennung brachte. Im Druck erschienen von ihm einige Saloncompositionen.

Alexandre Joseph Montagny d'Artot, geb. zu Brüssel am 5. Februar 1815, war der Sohn des ersten Hornisten bei der Brüsseler Oper, dessen Unterricht er zunächst genoß. Bald konnte er sich mit einem Viotti'schen Concerte im Theater hören lassen. Nun wurde er Snel's Schüler, der ihm nach einiger Zeit rieth, seine höhere Ausbildung in Paris zu suchen. Er trat ins dortige Conservatorium und empfing die Lehre Rudolph Kreutzer's. Zweimal wurde ihm der Preis beim Concurs der Kunstanstalt zuerkannt, welcher er angehörte, und als zwölfjähriger Knabe hatte er seine Studien beendet. Nach einem vorübergehenden Aufenthalte in seiner Vaterstadt besuchte er London, hier wie dort durch seine frühreifen Leistungen Aufsehen erregend. Dann zog es ihn wieder nach Paris. Außer seiner Thätigkeit als Solospieler wirkte er daselbst in mehreren Orchestern mit. Weiterhin veranlaßte ihn der Wunsch, sich in der musikalischen Welt bekannt zu machen, zu einer Kunstreise, welche ihn durch das südliche Frankreich, Belgien, England, Holland, Deutschland, Italien und Rußland führte. 1843 besuchte er auch Amerika. Diese Reise bildete den Schluß seiner Laufbahn, denn, nach Europa zurückgekehrt, erlag er einem Brustleiden, und starb bei Paris in Ville d'Avray am 20. Juli 1845. Sein Spiel war nach Fétis' Urtheil klein, aber brillant und graziös. Die ausschließlich virtuose Richtung desselben läßt sich aus seinen im französischen Salongenre gehaltenen Compositionen ersehen.

Van der Planken's zweitgenannter Zögling, André Robberechts, geb. am 16. December 1797 in Brüssel, vollendete seine Studien in der pariser Musikschule unter Baillot's Leitung. Auch wurde er eine Zeitlang der Lehre Viotti's theilhaftig. 1820 erhielt er am belgischen Hofe Anstellung als Soloviolinist. Seit 1830 lebte er indessen in Paris, wo er am 23. Mai 1860 starb. Seine ziemlich zahlreich veröffentlichten Violincompositionen haben nie Eingang in weitere musikalische Kreise gefunden.

Lambert Joseph Meerts, ehedem als Lehrer des Violinspiels an der Brüsseler Musikschule neben Bériot sehr geschätzt, geb.

Digitized by Google

in Brüſſel 1802, war zuerſt Schüler v. d. Planken's, dann aber nach einander Lafont's, Habeneck's und Baillot's. 1832 erfolgte ſeine Berufung als Soloviolinist an das Brüſſeler Stadtorcheſter, 1835 ſeine Ernennung zum Lehrer am Conſervatorium. Am 12. Mai 1863 ſtarb er. Meerts hat techniſch nutzbare Etüden und überdies eine Violinſchule herausgegeben.

Joſeph Ghys, geb. 1801 zu Gent, war Lafont's Schüler. Nach beendetem Studium lebte er mehrere Jahre auf Reiſen und nahm dann ſeinen Aufenthalt in Nantes. Von 1832 ab widmete er ſich wieder der Thätigkeit eines wandernden Virtuoſen. Sein Spiel war, wenn auch ſauber, ſo doch von ſchwächlich kleinem Charakter. Er bereiſte (1835) in Gemeinſchaft mit Servais Belgien, beſuchte wiederholt Paris, kam 1837 nach Deutſchland und wandte ſich 1844 nach Rußland. In Petersburg erkrankte er und ſtarb am 22. Auguſt desſelben Jahres. Im Druck erſchienen mehrere ſeiner Violincompoſitionen.

Lambert Joſeph Maſſart empfing den erſten Violinunterricht in Lüttich, wo er am 19. Juli 1811 geboren wurde, von einem Kunſtliebhaber Namens Delaveu. Dieſer Mann intereſſirte ſich auch des Weiteren für ſeinen Schützling dadurch, daß er ihm vom König der Niederlande, Wilhelm I, ein durch die Stadt Lüttich noch erhöhtes Stipendium erwirkte, welches ſeine weitere Ausbildung in Paris möglich machte. Er wurde dort Kreutzer's Privatſchüler, angeblich, weil Cherubini die Aufnahme eines Ausländers ins Conſervatorium nicht geſtatten wollte. Maſſart bildete ſich zu einem vorzüglichen Violiniſten aus und ließ ſich auch mit Erfolg als Soliſt hören. Allein eine gewiſſe Befangenheit, die er nicht zu überwinden vermochte, bewog ihn bald, von der Öffentlichkeit zurückzutreten und ſich ganz dem Lehrberufe zu widmen, für welchen er ebenſo viel Geſchick als Neigung an den Tag legte. Anfangs 1843 wurde er als Lehrer des Violinſpiels am Conſervatorium angeſtellt. Dieſes Amt verwaltet er noch gegenwärtig mit Rüſtigkeit. Unter ſeinen vielen Schülern mögen die Polen Wieniawski und Lotto, ſo wie die jugendliche Italienerin Tereſina Tua erwähnt werden. Maſſart hat ſich auch als Violincomponiſt durch Veröffentlichung einiger Salonſtücke bekannt gemacht.

Digitized by Google

François Hubert Prume, geb. am 3. Juni 1816 in dem belgiſchen Orte Stavelot, zeigte frühzeitig Talent zur Violine und war Habeneck's Schüler im pariſer Conſervatorium. Einen Wirkungskreis fand er als Lehrer des Violinſpiels an der Muſikſchule zu Lüttich. 1839 machte er eine Kunſtreiſe durch Deutſchland. Zehn Jahre ſpäter ſtarb er am 14. Juli in ſeiner Vaterſtadt. Von ſeinen Compoſitionen, die ohne jeden Kunſtwerth ſind, war die ſogenannte „Melancolie“, ein ſüßlich fades Virtuoſenſtück, eine Zeitlang beliebt. Sein Spiel war elegant, doch weichlich ſentimental.

Unter den von ihm gebildeten Talenten wären hervorzuheben: Dupont und Dupuis.

Joſeph Dupont wurde in Lüttich am 21. Auguſt 1821 geboren, empfing ſeine Ausbildung auf dem dortigen Conſervatorium zunächſt durch Wanſon und dann durch Prume. Sein Talent entwickelte ſich ſo raſch, daß er, kaum 17 Jahre alt, als Lehrer des Violinſpiels bei der Anſtalt verwendet werden konnte, in welcher er ſelbſt ſeine Studien gemacht hatte. Es exiſtiren auch einige Compoſitionen von ihm. Er ſtarb im kräftigſten Lebensalter am 13. Februar 1861.

Jacques Dupuis, einer der beſten Vertreter der belgiſchen Violinſchule in neuerer Zeit, geb. in Lüttich am 21. October 1830, trat mit 9 Jahren in das dortige Muſikinſtitut und wurde, nachdem er wiederholt durch Verleihung von Preiſen ausgezeichnet worden, 1850 gleichfalls zum Lehrer bei der Muſikſchule ſeiner Vaterſtadt angeſtellt. Leider ereilte ihn der Tod ſchon im noch nicht vollendeten dreißigſten Lebensjahre, was um ſo mehr bedauert werden darf, als er durch ſeine gediegene Richtung bei längerem Wirken viel für die Verbreitung guter Muſik in ſeinem Vaterlande hätte thun können.

Zu den mit Auszeichnung genannten belgiſchen Geigern der Gegenwart gehören Colyns und Ovide Muſin.

Jean Baptiſte Colyns, geb. 25. November 1834 zu Brüſſel, empfing ſeine Ausbildung im dortigen Conſervatorium, welchem er ſeit dem Juni 1863 als geſchätzter Lehrer des Violinſpiels angehört. Seine Studien machte er ſpeziell unter Wéry's Leitung. Colyns wird als vorzüglicher Violiniſt gerühmt, dem auch ein ungewöhnliches Lehrtalent eigen iſt.

Digitized by Google

Über Musin fehlen nähere biographische Nachrichten. Er gilt als ein äußerst gewandter, dem exclusiven Virtuosenthum ergebener Geiger.

Hubert Léonard, geb. 7. April 1819 zu Bellaire in Belgien, erlernte die Elemente des Violinspiels bei einem gewissen Reuma in Lüttich. 1836 ging er nach Paris, um in der dortigen Musikschule Habeneck's Schüler zu werden. Sein Aufenthalt daselbst währte bis 1844; dann begab er sich auf Kunstreisen, die seinen Namen vortheilhaft bekannt machten. 1848 übernahm er an Bériot's Stelle den Violinunterricht am Conservatorium zu Brüssel. Gesundheitsrücksichten bestimmten ihn, diesen Wirkungskreis aufzugeben. Er lebt seitdem in Paris, wo er als geschätzter und gesuchter Lehrer wirkt.

Léonard gehört zu den besten Violinspielern der französisch-belgischen Schule. Seine Leistungen zeichnen sich durch vorzügliche technische Beherrschung und große Sauberkeit aus, doch mangelt ihnen Schwung und innere Wärme. Die Art seiner virtuosen Richtung ergiebt sich aus den von ihm vorhandenen Compositionen. Ein Verdienst erwarb er sich durch die Herausgabe einer Reihe älterer Violinwerke im Originalsatz. Nebst einigen Etüdenwerken gab er auch eine Violinschule in Druck.

Von Léonard's Schülern sind der jugendliche Geiger M. Dangremont, über welchen nähere Nachrichten fehlen, und Martin Marsick hervorzuheben.

Martin Pierre Joseph Marsick, geb. 9. März 1849 in Lüttich, gab schon frühzeitig Beweise ungewöhnlicher Anlagen, wodurch sein Vater bestimmt wurde, mit ihm im Alter von 7 Jahren musikalische Übungen zu beginnen. Sein Talent entwickelte sich so schnell, daß man beschloß, ihn in der Musikschule seiner Vaterstadt zum Künstler ausbilden zu lassen. Zehn Jahre alt, wurde ihm der erste Preis der theoretischen Vorbildungsklasse dieser Anstalt zuerkannt. Sein Auge war bereits so geübt, daß er Alles vom Blatt lesen und zugleich mit Sicherheit transponiren konnte. Im folgenden Jahr begann er das Violinspiel, und schon 1864 wurde ihm in außerordentlicher Anerkennung seiner Leistungen die große goldene Medaille zuerkannt. Neben dem Violinspiel zeichnete sich M. auch

Digitized by Google

im Clavier- und Orgelspiel aus. Zum Öfteren vertrat er den Organisten der Cathedrale in seinem Dienst.

Mit einer klangvollen Stimme begabt, wurde Marsick sehr bald auch ein beliebter Sänger bei den kirchlichen Feierlichkeiten seiner Vaterstadt so wie der Umgegend. Eine sehr musikalische Dame, die Gräfin Eugène de Mercy-Argentau, welche den Jüngling hörte, interessirte sich lebhaft für seine höhere Ausbildung, und veranlaßte ihn, sich nach Brüssel zu begeben, um dort unter Léonard's und Kufferath's Leitung seine Studien im Violinspiel und in der Composition weiter zu fördern. Doch genügten seiner Künstlernatur die dadurch erzielten bedeutenden Resultate noch nicht. 1868 wandte er sich nach Paris. In das dortige Conservatorium aufgenommen, wurde er noch für ein Jahr Massart's Schüler. Nachdem er sich mit glänzendem Erfolg an dem Concurrenzspiel seiner Klasse betheiligt hatte, kehrte er nach Brüssel zurück, und erhielt von der belgischen Regierung ein Stipendium, welches er dazu benutzte, um unter Joachim's Leitung seinem Spiel die letzte Vollendung zu geben.

Vom Jahr 1873 ab trat Marsick in die Reihe der ausgezeichnetsten Geiger unserer Gegenwart. Er führte sich zu jener Zeit mit Vieuxtemps' viertem Concert in den Pariser populären Concerten auf so vortheilhafte Weise ein, daß der anwesende Componist dieses Musikstückes sich veranlaßt sah, ihn durch die ehrendste Anerkennung auszuzeichnen. Seitdem bereiste er mit Glück Frankreich, Belgien, Deutschland, England u. s. w., und erwarb sich dadurch den Ruf eines der vorzüglichsten, aus der belgisch-französischen Schule hervorgegangenen Violinvirtuosen. Nachdem er Paris zu seinem ständigen Wohnort gemacht hatte, begründete er 1877 auch ein Streichquartett, dessen Mitglieder Rémy (Violine II), van Waefelghem (Viola), und J. Delsart (Violoncello) wurden. Im Verein mit diesen Künstlern machte er in den Musikkreisen der französischen Hauptstadt erfolgreiche Propaganda für die classischen Meisterwerke der Kammermusik.

An Compositionen gab M. 3 Concerte, mehrere Solostücke für Violine und Clavier, sowie Lieder für eine Singstimme heraus.

Marsick gebietet über eine außerordentlich durchgebildete virtuose

Digitized by Google

Technik. Sein Spiel ist energisch, temperamentvoll, spirituell und im Allegro von schwungvoll schlagfertiger Bravour.

Auch unter den Holländern sind in neuerer und neuester Zeit einige bemerkenswerthe Violinspieler aufgetreten. Außer Naret-Koning und Röntgen, über welche bereits in den vorhergehenden Blättern berichtet worden ist, haben wir noch zu nennen: Coenen, Kes und Petri.

Franz Coenen, Soloviolinist des Königs von Holland, sowie Lehrer an der Amsterdamer Musikschule für Geige und Composition, wurde am 26. December 1826 in Rotterdam geboren. Von seinem Vater, einem Organisten, empfing er den ersten Unterricht. Später wurde er Schüler Molique's und Vieuxtemps'. Bevor Coenen in seine Amsterdamer Stellung trat, unternahm er in Gesellschaft von Henri Herz und, als das Verhältnis mit diesem sich gelöst hatte, mit dem Pianisten Ernst Lübeck erfolgreiche Kunstreisen durch Nord- und Südamerika, so wie nach Ostindien. Er gilt als ein der gediegenen Richtung ergebener Künstler, der nicht nur im Solo-, sondern auch im Quartettspiel Ausgezeichnetes leisten soll. An Compositionen erschienen von ihm einige Violinstücke, Quartette, eine Symphonie und mehrere der geistlichen Musik angehörende Werke.

Willem Kes, geb. am 16. Februar 1856 zu Dordrecht, wo sein Vater Kaufmann war, begann sich als siebenjähriger Knabe unter Leitung des Capellmeisters Ferd. Böhme mit Musik zu beschäftigen. Dieser sorgte dafür, daß Kes aus dem engen Kreise seines Heimathsortes heraustrat, und brachte ihn im fünfzehnten Lebensjahre aufs Leipziger Conservatorium. Hier genoß er den Unterricht Ferd. David's auf der Violine, und in der Composition C. Reinecke's, trieb auch zugleich das Clavierspiel unter Leitung Wenzel's und Jadassohn's. Nach Verlauf zweier Jahre kehrte Kes in die Heimath zurück, um sich an einem Concurrenzspiel zu betheiligen, welches von drei zu drei Jahren Seitens der holländischen Regierung für junge Talente veranstaltet wird, wodurch er ein Stipendium zur Fortsetzung seiner Studien erwarb. Zunächst wurde er Schüler Wieniawski's in Brüssel, und dann noch für ein Jahr Joachim's Zögling auf der Berliner Hochschule für Musik. Mit dem Zeugnis der Reife aus dieser Anstalt

Digitized by Google

entlaſſen, bereiſte Kes ſein Vaterland. Im Herbſt 1877 wurde ihm die erſte Concertmeiſterſtelle in Amſterdam übertragen. Neben dieſem Amt übernahm er ein Jahr ſpäter die Funktionen als Capellmeiſter in Dordrecht. 1883 gab er den Concertmeiſterdienſt in Amſterdam auf, und nahm dagegen die Direktion des Parktheaters daſelbſt an. Kes hat Verſchiedenes componirt, darunter ein vom niederländiſchen Tonkünſtlerverein preisgekröntes Violinconcert. Veröffentlicht ſind bis jetzt aber nur Lieder und „Charakteriſtiſche Tanzweiſen" für Violine.

Ein ausgezeichneter Geiger iſt Henri Wilhelm Petri, der am 5. April 1856 in Leyſt bei Utrecht geboren wurde. Seine Jugendjahre verlebte er in Utrecht ſelbſt, wo ſein Vater als Oboiſt in der Städtiſchen Capelle angeſtellt wurde. Er unterrichtete ſeinen Sohn in den Anfangsgründen des Violinſpiels, ſtarb aber bald, ſo daß an ſeine Stelle der Utrechter Concertmeiſter Dahmen (geſt. 1881) trat, welcher den jungen Petri nicht nur weſentlich förderte, ſondern ihn auch 1871 zu Joachim nach Berlin brachte. Die Lehre dieſes Meiſters genoß der Kunſtjünger drei Jahre hindurch, wozu ihm der König von Holland die nöthigen Mittel gewährt hatte. Schließlich ging Petri auch noch für 18 Monate nach Brüſſel, um ſich mit der belgiſchen Schule vertraut zu machen. Unter der Ägide Joachim's trat er dann 1877 in London während der Saiſon auf, folgte hierauf einem Ruf als Concertmeiſter nach Sondershauſen, wo er drei und ein halbes Jahr wirkte, und ging nach Ablauf dieſer Zeit in gleicher Eigenſchaft nach Hannover. Dort war er bis zu ſeiner im October 1882 erfolgten Berufung nach Leipzig thätig, wo er an Stelle Schradieck's das Concertmeiſteramt im Gewandhaus- und Theaterorcheſter übernahm.

Iſidor Schnitzler, geb. am 2. Juni 1859 in Rotterdam, wurde im zwölften Lebensjahre Schüler der Kölner Muſikſchule, nachdem er von ſeinem Vater für den Beruf eines Violiniſten vorbereitet worden war und, ſieben Jahre alt, bereits öffentlich geſpielt hatte. Von Köln heimgekehrt, ſetzte er ſeine Studien bei Emanuel Wirth fort. 1874 erhielt er ein Stipendium vom König von Holland, welches er dazu benutzte, um ſich während eines Jahres unter Wieniawski's Leitung weiter zu bilden. Die letzte Vollendung gab

Digitized by Google

ihm Joachim, deſſen Unterweiſung Schnitzler ſich von 1875—1876 erfreuen durfte.

Mit dem Beginn ſeiner künſtleriſchen Selbſtſtändigkeit unternahm Schnitzler im Vereine mit der bekannten Sängerin Deſirée Artot und dem Sänger Padilha eine Kunſtreiſe durch Rumänien. Hieran ſchloß ſich ſein Auftreten im Leipziger Gewandhausconcert und eine Reiſe durch Holland. 1880 wurde er von dem Mendelsſohn-Quintett-Club in Boſton engagirt, mit welchem er in den beiden nächſten Jahren als Concertſpieler Amerika und Auſtralien bereiſte. Dieſer Club wurde weiterhin zu einer Tournée in den Vereinigten Staaten mit Hinzuziehung von Chriſtine Nielſon engagirt, an welchem Unternehmen Schnitzler gleichfalls betheiligt war. Seit Kurzem weilt der junge talentvolle Künſtler, welcher überall, wo er ſich hören ließ, reiche Anerkennung fand, wieder in ſeiner Heimath.

VII. England, Skandinavien, die ſlaviſchen Länder und Ungarn.

Von jeher iſt die muſikaliſch nicht ſonderlich begabte brittiſche Nation bemüht geweſen, die tonkünſtleriſchen Reſultate des weſtlichen Europa, insbeſondere aber Italiens und Deutſchlands, für ihre Bedürfniſſe zu benutzen, und zugleich nacheifernd in dieſem Kunſtgebiete thätig zu ſein, ohne daß es ihr bis jetzt gelungen wäre, auf den Entwickelungsgang der Muſik im Ganzen und Großen irgend einen beſtimmenden Einfluß zu gewinnen. Zwar beſaß England im 16. und 17. Jahrhundert in Männern wie William Bird, John Dowland, Thomas Weelkes, John Wilbye, Thomas Morley, Orlando Gibbons und John Bennett eine Reihe begabter Tonſetzer, aber eine nationale Muſik von einer, auch für andere Nationen maßgebenden und leitenden Geltung haben ſie nicht geſchaffen. Und ſelbſt ihr gerühmteſter Componiſt, Henri Purcell (geb. 1658, geſt. 1693), von dem Wil-

Digitized by Google

liam Crotch in einem 1808 erschienenen Sammelwerk „Specimens of various Styles of Music“ kühnlich behauptet, er sei zu Ende des 17. Jahrhunderts der größte Componist, nicht nur Englands, sondern überhaupt gewesen[1]), vermochte dies nicht. Immerhin darf England auf die Leistungen der genannten Künstler mit einer gewissen Genugthuung zurückblicken, um so mehr, als es ihm seit jener Zeit nicht mehr vergönnt gewesen ist, eine derartige Periode schöngeistigen Aufschwunges in musikalischen Dingen wiederzuerleben. Sehr merkwürdig ist es jedenfalls, daß das Vaterland Shakespeare's keinen diesem Dichter auch nur entfernt ebenbürtigen Musiker erzeugt hat, während es ihm bis auf die Gegenwart herab nicht an bedeutenden Erscheinungen mannichfacher Art in der Literatur, Wissenschaft und Handelspolitik fehlte.

Ähnlich wie in produktiver, ist es in reproduktiver Hinsicht mit Englands Musik bestellt. Das Instrumentenspiel war dort allerdings frühzeitig beliebt, allein die kunstgemäße Pflege desselben begann erst verhältnismäßig spät. Besonders bevorzugt wurde ehedem in musikalischen Kreisen Englands das Violaspiel, in welchem man dort zwei dem 17. Jahrhundert angehörende Größen besaß. Diese waren: John Jenkins, geb. 1592 zu Maidstone, und Cristopher Simpson, geb. zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Den letzteren, welcher 1659 eine Violaschule veröffentlichte, haben wir schon als Verfasser einer Violinschule kennen gelernt.[2])

Von der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ab wurden die Violaarten in England mit Ausnahme der Viola da Gamba allmählig durch die mehr und mehr sich verbreitende Violine in den Hintergrund gedrängt. Doch aber gingen aus der Mitte des englischen Volkes seither nur wenige Geiger von Bedeutung hervor, sei es nun, daß der reichliche Zufluß fremder, namentlich aber italienischer und deutscher Spieler seit Beginn des vorigen Jahrhunderts das berufs-

---

1) In seinen Instrumentalsätzen, die dem Ausdruck nach mehr spröde und trocken als anmuthig und wohlklingend sind, kann Purcell mit den gleichzeitigen italienischen Tonsetzern nicht rivalisiren.

2) S. S. 92.

Digitized by Google

mäßige Studium der Violine entbehrlich erscheinen lassen mochte, oder daß es an ausgezeichneten einheimischen Talenten für dieses Instrument fehlte. Thatsache ist es, daß eine Erscheinung ersten Ranges unter den englischen Geigern bisher nicht existirt hat.

Wenn man sich vergegenwärtigt, daß der Privatmusikbetrieb Englands in Haus und Familie zur Zeit ein weitverbreiteter ist, so muß es auffallen, daß dort ein numerisch so starkes Contingent ausländischer Künstler für die öffentliche Musikpflege benöthigt wird. Dieser Umstand, welcher eben nicht zu Gunsten der englichen Musikbegabung spricht, hat, wie es scheint, dazu Anlaß gegeben, die Zahl der Londoner Musikinstitute noch um ein, in großem Styl angelegtes Conservatorium zu vermehren, welches im Frühjahr 1883 unter dem Namen Royal College of Music eröffnet worden ist. Es werden an diese Anstalt weitgehende Hoffnungen für die musikalische Zukunft Englands geknüpft. Ob dieselben in Erfüllung gehen werden, bleibt abzuwarten.

Unter den Orten, in welchen die Tonkunst bis heute eine Stätte fand, nahm London als Residenz und Hauptsammelplatz der vornehmen englischen Gesellschaft jederzeit den Vorrang ein. In dieser Weltstadt concentrirt sich eigentlich das musikalische England; sie hat nach dieser Seite im Grunde für das ganze Land dieselbe Bedeutung, wie Paris für Frankreich. Außerdem thaten sich im vergangenen Jahrhundert vorzugsweise Worcester, Gloucester, Hereford, in diesem Jahrhundert Birmingham, Manchester, Liverpool und einige andere Städte durch einzelne Musikfeste hervor.

Das Londoner Musikleben fand außer der Opernbühne hauptsächlich in öffentlichen Concerten und in der Thätigkeit musikalischer Vereine Ausdruck.[1] Das Concertwesen der Themsestadt ist alt und verdankt seine Entstehung dem ersten namhafteren englischen Violinspieler John Baniſter, welcher als Nachfolger des deutschen Vio-

1) Über diese Vereine, wie überhaupt über die musikalischen Verhältnisse Londons finden sich sehr detaillirte Mittheilungen in Pohl's „Mozart und Haydn in London". (Wien, Gerold's Sohn 1867.) Die obigen Notizen sind diesem interessanten Buche entnommen.

2) S. d. S. 197.

Digitized by Google

liniſten Thomas Baltzar 1663 Leiter der mit 24 Violinen beſetzten Hofmuſik wurde. Man erzählt, daß Baniſter, von Charles II. zu ſeiner Vervollkommnung nach Frankreich geſchickt, ſich die Ungnade ſeines Gebieters zugezogen habe, weil er die Meinung geäußert, daß die engliſchen Violinen beſſer ſeien als die franzöſiſchen.

Den von Baniſter eingeführten Concerten folgten 1678 die Muſikaufführungen des, in den Straßen Londons herumziehenden Kohlenverkäufers John Britton, der neben ſeinem Geſchäft ein leidenſchaftlicher Muſikliebhaber war, und in ſeinen Mußeſtunden mit Eifer dem Studium der Gambe und des Generalbaſſes oblag. Er veranſtaltete 36 Jahre hindurch regelmäßig Donnerstags in ſeiner Behauſung Concerte, die in einem ſchmalen und niedrigen, über dem Kohlenſchuppen befindlichen Raume ſtattfanden, nichts deſto weniger aber von der vornehmen Welt beſucht wurden. Lange Zeit boten dieſe Concerte für einheimiſche und auswärtige Künſtler ein Hauptmittel, ſich in London bekannt zu machen. Selbſt Händel hielt es nicht unter ſeiner Würde, dort zu ſpielen.

Dieſen Unternehmungen ſchloſſen ſich andere Concerteinrichtungen von längerer oder kürzerer Dauer an. Auch Privatconcerte mannichfacher Art kamen ſeit dem Ende des 17. Jahrhunderts in Aufnahme. Ein bedeutender Verſuch zu regelmäßigen Abonnementsconcerten nach dem Modus des pariſer Concert spirituel ging von Corelli's Schüler Geminiani aus. Mit ihm rivaliſirte gleichzeitig der deutſche Violinſpieler Michael Chriſtian Feſting († 1752), welcher von 1739—54 gleichfalls Subſcriptionsconcerte veranſtaltete.

Vom Jahre 1751 ab erhielt das Londoner Concertweſen einen beſonderen Aufſchwung, zunächſt durch die Thätigkeit des Violinſpielers Giardini, ſodann aber durch die Bach-Abel-Concerte, welchen Wilhelm Cramer einen beſonderen Glanz verlieh. Bald wurden auch die „professional Concerts“ zu einem neuen Anziehungspunkt für die Künſtlerwelt. Die bei weitem größte Bedeutung für das Londoner Muſikleben gewannen aber die Salomoniſchen Concerte, welche ihre Glanzperiode durch Haydn's perſönliche Mitwirkung feierten. Überhaupt hatte ſich der Muſikbedarf der engliſchen Hauptſtadt zu Ende des vorigen Jahrhunderts ungemein vervielfältigt und bis zu einer

beispiellosen Höhe gesteigert. Pohl giebt darüber folgende Notizen: „London, das sich nun, nach damaligen Begriffen, enorm vergrößert hatte, sorgte auch für die feineren Kunstgenüsse der täglich an Zahl zunehmenden Bevölkerung. Es entstanden neue Concertsäle, neue Theatergebäude. Zu Hannover Square rooms gab Salomon „unter den Auspicien Haydn's" 12 Subscriptionsconcerte und eben so viele die Fachmusiker (professional concerts) unter W. Cramer. Ferner waren in einem neuen Sale in Tottenham street die vom König besonders protegirten Concerte für alte Musik (Concerts of ancient Musik) unter Joah Bates und W. Cramer; die Concerte der Academy of ancient Musik, unter Dr. Arnold und Salomon; die Anacreontic-Madrigal-Cecilian- und Handelian-Societies; der Catch-Club, Glee-Club; die Concerte in den Gärten Vauxhall und Ranelagh. Dazu die häufigen Concerte bei Hof in Buckingham-house oder zu Windsor, beim Prinzen von Wales in Carlton-house, bei der Herzogin von York in York-house. Endlich noch die an Sonntag-Abenden stattfindenden Nobility-concerts (Concerte des Adels), die ladies-concerts (Damenconcerte) an Freitag-Abenden; eine Anzahl Privatconcerte einheimischer und fremder Virtuosen nebst den Musikabenden der Reichen im eigenen Hause. — Als Beweis, daß die Musikwuth sich auch in den niedern Classen der Bevölkerung ausbreitete, erwähnt Morning Chronicle (Dec. 1791) Concerte auf einem Heuboden, Eintritt 3 Pence; ferner Sonntagsconcerte zu 6 Pence in gewöhnlichen Bierstuben".

Man ersieht aus diesen Angaben, wie sehr London schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts von Musikproductionen aller Art und Beschaffenheit überschwemmt war. Der größere Theil hiervon fand, wie auch jetzt noch, während der „Season", also zu jener Zeit statt, welche die Fasten nebst den beiden darauf folgenden Monaten einschließt. In dieser kurzen Periode überläßt man sich dem geschäftsmäßigen Genusse sogenannter Monstre-Concerte von oft mehrstündiger Dauer, die dem Publikum massenhaft geboten werden. Von nah und fern strömen dann Sänger und Virtuosen herbei, um Lorbeeren und Geld einzuernten; doch nur einem verhältnismäßig kleinen Theile derselben gelingt dies nach Wunsch, denn die Concurrenz ist unge-

Digitized by Google

heuer, und das verwöhnte Publikum bevorzugt, wie begreiflich, die Helden des Tages. Eine Erscheinung verdrängt die andere, und in diesem bunten Gewühl, welches einem musikalischen Sklavenmarkte gleicht, auf dem Jeder sich wie eine Waare anbringt und zu festen Preisen an einen Unternehmer oder an eine Gesellschaft verkauft, hat die Existenzfrage ihre besondere Bedeutung. Viele von Denen, welche mit schönen Hoffnungsträumen für Ehre und Gewinn über den Canal schifften, kehrten enttäuscht in die Heimath zurück, wenn ihnen nicht etwa bei dauerndem Aufenthalt in London das herbe Loos zu Theil ward, selbst nach glänzenden Tagen, in Noth und Elend ihre Laufbahn zu beschließen, wozu die Geschichte des Violinspiels hinreichende Belege liefert.

Wie schwierig es schon in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts war, sich in der Gunst des londoner Publikums festzusetzen und dauernd zu behaupten, davon sei hier noch ein eklatantes Beispiel angeführt.

Leopold Mozart war mit seinen beiden Kindern im Frühjahr 1764 nach London gegangen, und Wolfgang erregte durch sein wunderbares Talent das allgemeinste Aufsehn. Nachdem die Neugierde der Leute aber befriedigt worden, gehörte die deutsche Künstlerfamilie bald zu den abgethanen Dingen. Auf jede Weise bemühte sich Mozart, der Vater, das Interesse für die seltenen Leistungen seiner Kinder und namentlich Wolfgangs rege zu erhalten. Er ermäßigt das Eintrittsgeld. Er entschließt sich zu reklameartigen, seinem Wesen so fremden Anzeigen und Einladungen. Doch vergeblich! Endlich wird noch der verzweifelte Versuch gemacht, das fashionable Westend zu verlassen, um in der City in einem untergeordneten Lokale zu abermals herabgesetzten Preisen zu spielen. Mit folgenden marktschreierischen Worten bietet er die Leistungen seiner Kinder unterm 11. Juli 1765 förmlich aus: „Allen Freunden der Wissenschaften. — Das größte Wunder, dessen Europa oder die Menschheit überhaupt sich rühmen kann, ist ohne Zweifel der kleine Knabe, Wolfgang Mozart: ein Knabe, der im Alter von 8 Jahren die Bewunderung nicht nur der ausgezeichnetsten Männer überhaupt, sondern auch der größten Musiker Europa's mit Recht erregt hat. Es ist schwer zu sagen, was mehr zu bewun-

Digitized by Google

dern ist, seine Ausführung auf dem Clavier und sein prima vista Spielen und Singen oder seine Einfälle, Ideen und Compositionen für alle Instrumente. Der Vater dieses Wunders, auf den Wunsch mehrerer Damen und Herren veranlaßt, seine Abreise von England auf eine sehr kurze Zeit zu verschieben, wird hiermit Gelegenheit geben, diesen kleinen Componisten und seine Schwester, deren beider musikalische Kenntnisse keine Vertheidigung bedürfen, zu hören. Sie spielen jeden Tag der Woche von 12—3 Uhr im großen Saal zum Schwan und Reifen, Cornhill. Eintritt jede Person 2 Sch. 6 p. Die zwei Kinder werden auch zu vier Händen zugleich auf ein und demselben Clavier spielen und dasselbe mit einem Handtuch bedecken, so daß sie die Tasten nicht sehen können".

Doch auch dies Zugmittel wirkte nicht mehr, und die Mozart'sche Familie mußte sich, um nicht ihr Geld vergeblich in London zu verzehren, zur Abreise entschließen.

Heute giebt es zwar für eine derartige Erfahrung keinen Mozart mehr, doch genug andere Künstler, denen es in London nicht besser ergeht. Erscheinungen, die sich, wie etwa Spohr, Mendelssohn und gegenwärtig Joachim, dauernd in der Gunst des Publikums zu erhalten vermochten, können im Hinblick auf das Heer der dort Jahr aus Jahr ein versammelten Sänger und Virtuosen nur als Ausnahmen gelten.

Es ist leicht begreiflich, daß die Musikbedürfnisse Londons und der übrigen hier in Frage kommenden Städte des Königreichs bis zu einer, der inzwischen gewaltig gestiegenen Bevölkerung entsprechenden Höhe angewachsen sind. London allein besaß im Jahre 1868 bei mehr als 3 000 000 Einwohnern 80 Musikvereine, über 100 Musikalienverleger und Musikinstrumentenhändler; gegen 200 Clavier- und 30 Orgelbauer; über 100 Blas- und Streichinstrumentenmacher, 20 Notenstechereien, 7 Musikaliendruckereien, 9 Musikschriftgießereien und etwa 1900 Musik-Lehrer und -Lehrerinnen. [1]) Seitdem ist London zu einer Stadt von nahezu vier Millionen Einwohner angewachsen, und im Verhältnis hierzu mögen auch die vorgenannten

---

1) Signale f. d. mus. Welt. Jahrg. 26. Nr. 25.

Digitized by Google

Ziffern ſich inzwiſchen erhöht haben. Dieſen iſt in der Hauptſache indeſſen nur eine quantitative Bedeutung beizumeſſen. Sie beweiſen wohl, daß der Muſikbetrieb in London enorme Dimenſionen angenommen, nicht aber zugleich, daß das tonkünſtleriſche Vermögen der Engländer ſich dadurch in bemerkenswerther Weiſe geſteigert hat. Sehr bezeichnend für die wenig belangreiche Muſikbegabung der Britten bleibt es immer, daß ſie auch in neuerer Zeit noch keinen einzigen wahrhaft bedeutenden Componiſten hervorgebracht haben. Sterndale Bennett, wohl der namhafteſte engliſche Tonſetzer dieſes Jahrhunderts, erſcheint als eine abgeblaßte Copie Mendelsſohn-Bartholdy's und hat ſich zu einer ſelbſtſtändigen Produktivität nicht zu erheben vermocht. Auch als ausübende Muſiker zeichneten ſich bisher nur verhältnismäßig wenige Engländer aus. Unter den Violinſpielern haben wir ſeit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts an hervorragenderen Perſönlichkeiten nur zu verzeichnen: Dubourg, Clagg, Fiſher, Linley, Aſhley, Bridgetower, Blagrove und die Gebrüder Holmes und Carrodus.

Matthiew Dubourg[1]), geb. 1703 in London, war ein natürlicher Sohn des Tanzmeiſters Iſaac. Seine künſtleriſche Laufbahn eröffnete er als Knabe bei dem „muſikaliſchen Kohlenmann" John Britton, in deſſen Muſikſaal er, um geſehen zu werden, auf einem Stuhle ſtehend, mit Corelli's Compoſitionen debutirte. Als Geminiani 1714 nach London kam, wurde Dubourg ſein Schüler, und bildete ſich zu einem bedeutenden Violiniſten. Vorzugsweiſe ſoll er ſich im Vortrage des Zarten und Pathetiſchen ausgezeichnet haben. 1728 wurde er an Stelle Couſſer's zum Capellmeiſter in Dublin, 1735 zum Kammermuſikus des Prinzen von Wales und 1752 als Nachfolger Feſting's zum Direktor der königl. Muſik ernannt. Von ſeinen zahlreichen Compoſitionen wurde nichts gedruckt. Er ſtarb (nach Gerber) in London (nach Pohl in Dublin) am 3. Juli 1767.

Sein Schüler John Clagg ſoll ihn an Fertigkeit und Gewandtheit übertroffen haben. Derſelbe verlor, wie Gerber berichtet,

---

1) Vergl. S. 182.

Digitized by Google

durch übermäßiges Studiren den Verstand, und endigte im Bedlamhospital, welchem er 1742 übergeben wurde.

Joh. Abraham Fisher geb. 1744 in London, erhielt seine Erziehung im Hause des Lord Tyrawly. Sein Name wird zuerst 1765 genannt. Er bereiste als Concertspieler Deutschland und Rußland, und erregte Aufsehen durch seine Fertigkeit und das Feuer seiner Vortragsweise. Über seine auffallende äußere Erscheinung berichtet Pohl: „Ein ausländischer Bedienter in glänzender Livrée mit einem prächtigen carmoisinrothen, reich vergoldeten Violinkasten war gefolgt von dem berühmten Virtuosen, der auf den Fußspitzen einherschritt, in ein braunseidenes Camelotgewand gekleidet, mit scharlachfarbener Einfassung und mit glänzenden Knöpfen besetzt. So hoch war sein gepudertes und parfümirtes Toupée, daß seine kleine Gestalt dadurch in zwei Hälften erschien. Sein Unterkleid war an den Knien mit Diamantknöpfen befestigt und die Atmosphäre des Zimmers war erfüllt von Parfume". In Gerber's altem Lexicon befindet sich (nach Neefe's Mittheilung) die Bemerkung, Fisher's Vortrag sei rauschend und wild gewesen, und er habe zu sehr den Gambenton nachgeahmt. Gerber fügt dem hinzu, daß er mit seiner Kunst „viel Scharlatanerie" verbunden habe. Über Fisher's Lebenslauf fehlen sonst alle näheren Nachrichten.

Nardini's talentvoller Schüler Thomas Linley, geb. zu Bath 1756, ließ sich bereits mit 8 Jahren als Concertspieler hören, nachdem er in London bei Boyce Violinunterricht gehabt. 1770 reiste er nach Florenz, um unter Nardini zu studiren. Zwei Jahre später kehrte er in seine Heimath zurück. Er ertrank bei einer Wasserpartie am 7. Aug. 1778.

General Ashley, angeblich einer der besten Violinspieler des vorigen Jahrhunderts, war ein Schüler Giardini's und Barthelemon's. Viotti spielte mehrmals seine Doppelconcerte öffentlich mit ihm in London. Er starb 1818.

Über George Augustus Pelgreen Bridgetower, welcher nach Angabe Grove's in dessen Musiklexicon der Sohn eines Afrikaner's und einer Europäerin, mithin ein Mulatte war, sind die Nachrichten theilweise ungewiß. Sein so eben genannter Biograph

Digitized by Google

berichtet, daß es ſcheine, als ob B. 1779 oder 1780 in der polniſchen Stadt Biala geboren und zuerſt im Februar 1790 im Londoner Drury-Lane-Theatre als Soliſt aufgetreten ſei. Am 2. Juni desſelben Jahres gab er mit dem gleichaltrigen Wiener Geiger Franz Clement unter dem Protectorat des Prinzen von Wales ein Concert, worauf er Schüler Giornovichi's im Violinſpiel und Attwood's in der Compoſition wurde. Dann erhielt er eine Stelle als erſter Violiniſt bei dem Prinzen von Wales. Außerdem war er mitwirkend bei den Haydn-Salomonconcerten in London betheiligt. 1802 ging er zu ſeiner Mutter nach Dresden und gab dort im Juli desſelben Jahres ſowie im März 1803 Concerte. Zwei Monate ſpäter (17. oder 24. Mai) trat er in Wien, von Beethoven unterſtützt, der mit ihm ſeine Sonate Op. 47 ſpielte, öffentlich auf. Dieſe Thatſache ſpricht für eine ungewöhnliche Künſtlerſchaft Bridgetower's, denn Beethoven hätte ſich ſchwerlich dazu verſtanden, mit einem Violiniſten vom gewöhnlichen Schlage gemeinſchaftliche Sache zu machen. Man glaubt, daß B. zwiſchen 1840 und 1850 geſtorben ſei. In London hatte er den Spitznamen: „abeſſiniſcher Prinz“. Wie er zu ſeinem engliſchen Namen gekommen iſt, weiß man nicht, wie denn auch ſonſt weitere Nachrichten über ihn fehlen.

Henry Blagrove, geb. im October 1811 in Nottingham, empfing ſeine erſte Ausbildung, die er weiterhin noch während eines einjährigen Studiums (1833—1834) bei Spohr in Caſſel vollendete, unter Anleitung Fr. Cramer's in der Londoner „Royal academy of music“. Einen ſeinem Talent angemeſſenen Wirkungskreis fand er in der engliſchen Hauptſtadt als ſehr geſchätzter Violiniſt. Er ſtarb dort am 15. December 1872.

Die Gebrüder Alfred und Henry Holmes, ausſchließlich durch ihren Vater ausgebildet, gehören zu den begabteſten engliſchen Violinſpielern der Neuzeit. Beide verſuchten ſich auch mehrfach in den höheren Compoſitionsgattungen, und der jüngere Holmes veröffentlichte Violinſonaten von Händel, Corelli und Tartini in eigener Bearbeitung. Alfred H., geb. am 9. November 1837 in London, ſtarb ſchon am 4. März 1876 in Paris, wogegen ſein Bruder Henry, welcher ebendaſelbſt am 7. November 1839 geboren wurde, noch lebt.

Digitized by Google

Beide Brüder producirten sich vereint zum ersten Mal 1847 in einem Concert zu London, und machten dann nach mehrjähriger Pause, inzwischen ihrem Studium weiter lebend, von 1855 ab mehrfache erfolgreiche Kunstreisen, die sie durch Deutschland, Österreich, Schweden, Dänemark, Holland und Frankreich führten. Henry Holmes wählte, nachdem er 1865 von Paris aus nochmals allein die skandinavischen Länder bereist hatte, London zu seinem ständigen Aufenthaltsort. Dort ist er Lehrer des Violinspiels an dem neueröffneten „Royal College of Music".

Als ein englischer Violinist der Gegenwart ist noch John Carrodus, ein Schüler Molique's, zu nennen, welcher die Concertmeisterstelle am Covent-Gardens-Theatre versieht.

Vorstehenden Männern seien noch drei in England geborene Künstler fremder Nationalität hinzugefügt. Es sind die beiden Pinto's und Weichsel.

Thomas Pinto war einer portugiesischen, nach Neapel übergesiedelten Familie entsprossen, die sich politischer Rücksichten halber nach England wandte. Schon vor Ablauf des 9ten Lebensjahres spielte er nicht nur Corelli'sche Stücke, sondern leitete auch das Orchester in Cecilia Hall zu Edinburg mit Geschick. Seit 1750 trat er in London häufig als Solospieler auf. Auch war er Vorspieler im Kings-Theatre und Drury-lane-Theatre. Weiterhin begab er sich nach Schottland. Hier starb er gegen 1780. Pinto gebot über ein ungewöhnliches Talent, zog es aber vor, statt ausdauernden Studien sich den noblen Passionen hinzugeben. Pohl berichtet von ihm, daß er an Stelle des Bogens nur zu häufig die Reitpeitsche schwang. Besonders stark soll er im vista-Spiel gewesen sein. Auch verstand er sich auf das Kunststück, das Notenblatt auf den Kopf zu stellen, und die Noten in umgekehrter Ordnung und von unten nach oben zu lesen.

Georg Frederic Pinto, geb. 25. Sptbr. 1786 zu Lambeth in London, war ein Schüler Salomon's und zeichnete sich durch große Fertigkeit und schönen Ton aus. Er starb den 23. März 1806 an den Folgen einer Erkältung, welche er sich bei seinem Auftreten in einem Birminghamer Concert zugezogen hatte.

Digitized by Google

Der Bruder der ehedem berühmten Sängerin Billington, Carl Weichſel,[1] geb. zu London 1764, empfing ſeine Ausbildung im Violinſpiel von Wilhelm Cramer. Als neunjähriger Knabe trat er bereits in öffentlichen Concerten auf, ſpäter war er im Orcheſter des königl. Theaters und der Concerte zu Hannover Square ſo wie der Philharmoniſchen Societät angeſtellt. 1830 war er in London noch am Leben. Seitdem iſt er ſpurlos verſchollen. Ein Heft Violinſonaten erſchien als op. 1 von ihm im Jahre 1795.

Über die von Pohl genannten engliſchen Violinſpieler Jackſon, Brown, Richards, Oliver, Smart, Abrams, Shaw, Shield, Crotch, Maſon, Smith, Taylor und andere ſind keine Nachrichten vorhanden.

Muſikbegabter als Albions Söhne ſind die ſkandinaviſchen Volksſtämme. Wenn ſich das Muſikleben dieſer Bewohner des nördlichen Europa im höheren künſtleriſchen Sinne erſt verhältnismäßig ſpät entwickelte, ſo dürfte die Urſache davon wohl vornehmlich in der geographiſch wenig begünſtigen Lage zu ſuchen ſein, welche eine ſchnellere Vermittelung der künſtleriſchen Errungenſchaften Deutſchlands, Italiens und Frankreichs weſentlich erſchwerte. Für Dänemark allein lagen die Verhältniſſe durch die Nachbarſchaft Deutſchlands und eine im Vergleich mit Schweden und Norwegen dichtere Bevölkerung günſtiger. Nachdem die Dänen zu Anfang dieſes Jahrhunderts in verſchiedenen Fächern der Kunſt und Wiſſenſchaft — wir erinnern nur an Thorwaldſen, Oehlenſchläger und Oerſted — einen bedeutſamen Aufſchwung genommen, ging aus ihrer Mitte, um ſogleich die tüchtigſte Kraft zu nennen, Niels W. Gade hervor, der unſtreitig zu den beſten Inſtrumentalcomponiſten der Neuzeit zählt.

Schon im 16. Jahrhundert war der Copenhagener Hof bemüht, durch Herbeiziehung fremder, insbeſondere niederländiſcher Künſtler eine muſikaliſche Pflanzſchule in Copenhagen zu gründen. Und auch

---

1) Seinem Namen zufolge ſcheint Weichſel deutſcher Abkunft geweſen zu ſein, doch iſt England ſeine Heimath, weshalb er an dieſer Stelle zu erwähnen war.

Digitized by Google

im 17. Jahrhundert geschah dieses, zugleich mit besonderer Berücksichtigung der ausübenden Tonkunst. Nachdem der Sinn für Musik sich mehr und mehr verallgemeinert hatte, entstanden um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Copenhagen auch stehende musikalische Vereine, welche zur Pflege der Kunst wesentlich beitrugen. Unter ihnen ist die 1744 errichtete „musikalische Societät" zu erwähnen, welcher die „harmonische Gesellschaft", der „Musikverein", der „Cäcilienverein" und endlich noch der „Concertverein" folgte. Die Entstehung der letzten vier Institute gehört dem gegenwärtigen Jahrhundert an. Seit 1865 besitzt Copenhagen auch eine staatliche Musikschule.

Wie es scheint, so wurde für die Kunst des Violinspieles in Dänemark der aus Schlesien herstammende und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts geborene deutsche Geiger Joh. E. Hartmann von belangreicher Bedeutung. Dieser Künstler, welcher nach Gerber's Bericht anfangs Concertmeister in der herzoglichen Capelle zu Plön war und 1768 mit derselben nach Copenhagen in die Dienste des dortigen Hofes kam, starb 1791. Hartmann ist der Stammvater einer dänischen Musikerfamilie, deren Sprößlinge bis in die Gegenwart reichen und in der musikalischen Welt einen Namen von gutem Klange haben. Sein Sohn August war von 1800—1850 Organist an der Copenhagener Garnisonkirche. Dieser ist der Vater des, als Tonsetzer von seinen Landsleuten hochgeschätzten Johann Peter Emil Hartmann, Schwiegervaters N. W. Gade's. Und wiederum ein Sohn desselben ist der Componist Emil Hartmann, geb. 21. Februar 1836, der mit einzelnen seiner zwar nicht durchaus eigenartigen, aber doch wohlgestalteten Werke auch in Deutschland Anerkennung gefunden hat.

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß aus der Lehre des Seniors der Hartmann'schen Familie Claus Schall, der erste bedeutende dänische Violinspieler, hervorging. Denn als Hartmann nach Copenhagen kam, war Schall, geb. 1760, noch ein Knabe.

Claus Schall hatte über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus nicht nur als Violinist, sondern auch als Tonsetzer guten Ruf. Er bereiste Deutschland, Italien und Frankreich und wurde, heimgekehrt, zum Concertmeister der königl. Capelle ernannt. 1836

Digitized by Google

ſtarb er in ſeinem Geburtsorte Copenhagen. An Violincompoſitionen gab er fünf Concerte, Duetten und ein Heft Etüden heraus.

Unter ſeinen zahlreichen Schülern, von denen die meiſten angeblich Mitglieder der Copenhagener Capelle wurden, iſt Johannes Frederik Fröhlich hervorzuheben. Auch möchte zu den Zöglingen Schall's der um einige Jahre ältere

Frederik Torkildſen Wexſchall zu rechnen ſein, welcher am 9. April 1798 zu Copenhagen geboren wurde. Er vermittelte den Einfluß der Caſſeler Schule für Dänemark, da er einige Zeit unter Spohr's Leitung ſtudirte. Dies geſchah, als Wexſchall (1819) Deutſchland und Frankreich bereiſte, um ſich im Auslande bekannt zu machen. Seit früher Jugend mit der Violine beſchäftigt, konnte er ſich im 7. Lebensjahre bereits bei einem Concerte am Hofe ſeiner Vaterſtadt hören laſſen. 13 Jahre alt, wurde er als Capelliſt und 1835 als erſter Soloſpieler im k. Orcheſter angeſtellt. Sein Spiel zeichnete ſich durch bedeutende Fertigkeit, ſchöne Tonbildung und energiſche Bogenführung aus. Unter ſeinen zahlreichen Schülern hat ſich N. W. Gade, freilich nicht als Violinſpieler, in weiteſten muſikaliſchen Kreiſen bekannt gemacht. Auch Ole Bull genoß vorübergehend ſeinen Unterricht. Er ſtarb den 25. October 1845.

Johannes Frederik Fröhlich, geb. 1806 in Copenhagen, war, wie ſchon bemerkt, Schüler von Claus Schall, hielt ſich von 1829—31 im Auslande auf und wurde 1835 als Concertmeiſter in der k. däniſchen Hofcapelle angeſtellt. Ein nervöſes Leiden nöthigte ihn, bereits 1844 ins Privatleben zurückzutreten. Er ſtarb 1860.

Außer dieſen beiden Künſtlern haben ſich unter den Dänen in neuerer Zeit noch die Geiger J. F. Bredal (Concertmeiſter), Lem, Lemming und H. Paulli hervorgethan.

Gegenwärtig beſitzt Dänemark einen vorzüglichen Violinſpieler in Waldemar Toſte. Am 21. October 1832 in Copenhagen geboren, begann er im 9. Lebensjahre den Unterricht bei einem geſchätzten Lehrer ſeiner Vaterſtadt. 21 Jahre alt, begab er ſich nach Hannover, um bei Joachim zu ſtudiren. Infolge einer viermonatlichen Reiſe desſelben nach England wurde dieſer Unterricht unter-

Digitized by Google

brochen. Toſte benutzte die Zwiſchenzeit, um unter Spohr's Leitung in Caſſel einige Compoſitionen dieſes Meiſters durchzunehmen. Dann kehrte er zu Joachim zurück, dem er ſeinem eigenen Bekenntnis zufolge das Meiſte von dem zu verdanken hat, was er kann.

Nach dreijährigem Aufenthalt in Deutſchland begab ſich Toſte wieder in ſeine Heimath. Seit einiger Zeit iſt er als Sologeiger der königl. Capelle und als Lehrer am Conſervatorium der Muſik in ſeiner Vaterſtadt angeſtellt.

Schweden beſaß ſeit Mitte des vorigen Jahrhunderts zur Pflege der Tonkunſt eine „harmoniſche Geſellſchaft". In der erſten Hälfte des gegenwärtigen Jahrhunderts kamen dann noch ein Verein gleichen Namens, ſowie ſeit 1860 eine „neue harmoniſche Geſellſchaft" und endlich auch noch ein „Muſikverein" hinzu. Alle dieſe Inſtitute entſtanden in Stockholm, wo auch ſeit 1771 die königl. Muſikakademie ihren Sitz hat. Eine Oper wurde dort, gleichwie in Copenhagen, zu Anfang des 18. Jahrhunderts eingerichtet. Vorzugsweiſe zeichnete ſich Schweden ſeither in geſanglicher Beziehung aus: es gab der muſikaliſchen Welt den Liedercomponiſten Lindblad, ſowie die in ihrer Art einzige Jenny Lind. Nicht gleiche Bedeutung erlangte es im inſtrumentalen Gebiet, namentlich aber hinſichtlich des Violinſpieles, wenn auch angenommen werden darf, daß in der Stockholmer Hofcapelle tüchtige Kräfte vereinigt waren und noch ſind. Eine namhafte Größe für die Geige beſaß Schweden ehedem in

Johann Friedrich Berwald, welcher 1788 in Stockholm geboren wurde, und bei ſeinem, als Fagottiſt in dem dortigen Hofopernorcheſter angeſtellten Vater Violinunterricht erhielt. Derſelbe begann vor Ablauf des fünften Lebensjahres und entwickelte das Talent des Knaben ſo ſchnell, daß derſelbe ſchon nach dreizehn Monaten öffentlich auftreten konnte. Bald darauf unternahm er in Begleitung ſeines Vaters eine Kunſtreiſe durch Schweden, Norwegen und Dänemark. Auch in der Compoſition zeigte er frühzeitig gute Anlagen. Unter Anleitung Abt Vogler's, der von 1786—1799 Hofcapellmeiſter in Stockholm war, ſchrieb er eine Symphonie, die in Anſehung ſeiner großen Jugend (Berwald war erſt 9 Jahre alt) ſo gut ausfiel, daß ſie nicht allein zu öffentlicher Aufführung ge-

Digitized by Google

langte, sondern auch die Belohnung des jugendlichen Componisten mit einer eigens für ihn geprägten goldenen Medaille Seiten der Stockholmer Musikakademie zur Folge hatte. Neben seinen Compositionsversuchen setzte B. das Geigenstudium mit Vorliebe fort. Seine Fortschritte waren so bedeutend, daß sein Vater gegen Ende des vorigen Jahrhunderts mit ihm eine Kunstreise ins Ausland antreten konnte, die ihn nach Rußland, Polen und Deutschland führte. 1806 wurde er zum königl. schwedischen Kammermusikus und 1834 zum Hofcapellmeister ernannt. Er starb 1861. Als Componist hielt er nicht, was er anfangs versprochen. Die wenigen von ihm erschienenen, meist der Kammermusik angehörenden Werke sind längst vergessen.

Später noch als das tonkünstlerische Leben Dänemarks und Schwedens kam dasjenige Norwegens in Fluß. Von Hause aus ist das Volk dieses Landes musikalisch wohl beanlagt. Zeugniß dafür geben die norwegischen Tonsetzer John Grieg und Severin Svendsen. Indessen gehören diese Männer der neuesten Zeit an, wie denn auch erst im gegenwärtigen Jahrhundert musikalische Vereine in der Landeshauptstadt Christiania entstanden. Als solche sind anzuführen: das „musikalische Lyceum", die „philharmonische Gesellschaft" und der 1871 gegründete „Musikverein".

Eine besondere Vorliebe besaßen die Norweger von jeher für Streichinstrumente, von denen die „Hardangerfeln", sowie die „Gigja" und „Fidla", sämmtlich geigenartige Tonwerkzeuge, zu nennen sind. Dennoch verblieb die Behandlung dieser Instrumente, welche die Spieler sich angeblich mehrentheils selbst verfertigen sollen, lange auf einem naturalistischen Standpunkt. Daß aber eine ungewöhnliche Begabung gerade für eine derartige musikalische Bethätigung im Volke steckt, beweist die Erscheinung eines Geigers von so außerordentlichem Talent, wie Ole Bull es war.

Ole Bornemann Bull, geb. 5. Februar 1810 zu Bergen, gest. 17. August 1880, gehört zu den renommirtesten Virtuosen der Neuzeit. Man hat ihm häufig den Hang zu gewissen Charlatanerien vorgeworfen. Freilich war dieser Kraftmensch weder ein normaler Violinspieler, noch ein Musiker in des Wortes eigentlicher Bedeutung. Ole Bull, ein Autodidakt von durchaus eigenthümlicher Fär-

Digitized by Google

bung, hatte sich sein eigenes Ideal gebildet und dasselbe so rücksichtslos verfolgt, daß er im Streben nach Originalität auf Seltsamkeiten und Spielereien gerieth, die allerdings mit der gediegenen tonkünstlerischen Richtung stark contrastiren. Sein Talent für die Violine war ohne Frage höchst bedeutend; er besaß eine glänzende Technik, die er übrigens trotz aller gegen seine Leistungen erhobenen Bedenken nicht selten auf schöngeistige Art zu verwerthen wußte. In seiner Cantilene — wie diese an sich in musikalischer Hinsicht auch immer beschaffen sein mochte — gebot Ole Bull über einen schwärmerisch elegischen Ausdruck, der in seiner warm empfundenen Sinnigkeit etwas Gemüthbestrickendes hatte. Hier erschien er wie eine Art Volkssänger, der in geistig belebten Weisen von nordischer Naturpoesie erzählte. Sonsthin ließen seine Leistungen, in mancher Beziehung an Paganini erinnernd, den Hang zu abenteuerlich Phantastischem erkennen, der auch sein äußeres Leben und Treiben charakterisirte. Schon die aparte, vom Herkommen abweichende Einrichtung seiner Violine, deren Aptirung durch den flach geschnittenen Steg das mehrstimmige Spiel allerdings auf Kosten eines voluminösen und energischen Tones begünstigte, so wie der ungewöhnlich lange und schwere Bogen legten Zeugnis davon ab. Bemerkenswerth ist hierbei, daß Ole Bull diese Abnormitäten nicht nur seiner Individualität angemessen fand, sondern sie überhaupt für allein richtig und zweckmäßig hielt.

Über seine Leistungen besitzen wir ein Urtheil Spohr's aus dem Jahre 1838, welches folgendermaßen lautet: „Sein vollgriffiges Spiel und die Sicherheit der linken Hand sind bewundernswürdig, er opfert aber, wie Paganini, seinen Kunststücken zu viel Anderes des edeln Instrumentes. Sein Ton ist bei dem schwachen Bezug schlecht, und die A- und D-Saite kann er bei dem fast ganz flachen Stege nur in der untern Lage und pp gebrauchen. Dies giebt seinem Spiel, wenn er nicht seine Kunststücke loslassen kann, eine große Monotonie. Wir erfuhren dies bei zwei Mozart'schen Quartetten, die er bei mir spielte. Er spielt übrigens mit vielem Gefühl, doch nicht mit gebildetem Geschmack".

Ole Bull, von seinen Eltern für die theologische Laufbahn be-

Digitized by Google

ſtimmt, zeigte ſchon im zarten Kindesalter große Anlage und Neigung für das Violinſpiel. Um die Vorliebe zur Muſik nicht überwiegend werden zu laſſen oder gar ſtillſchweigend zu begünſtigen, nahm ſein Vater ihm das Inſtrument weg, auf dem er ſeine Übungen anſtellte. Allein dies hatte nur zur Folge, daß des Knaben Leidenſchaft für die Tonkunſt wuchs und daß er heimlich muſicirte. Unter dieſen Umſtänden erreichte Ole Bull das achtzehnte Lebensjahr, in welchem er die Univerſität Chriſtiania bezog. Hier gewann das Violinſpiel erſt recht die Oberhand; das Brodſtudium wurde vernachläſſigt, und der Student konnte ſich kaum bis zum Baccalaureat emporſchwingen. Inzwiſchen war er ſo weit auf der Geige vorgeſchritten, um ſich öffentlich hören laſſen zu können. Dies geſchah mit ſo gutem Erfolg, daß der junge Mann lauten Enthuſiasmus bei ſeinen Landsleuten erregte, und der letztere ſcheint für die weitere Geſtaltung ſeines Lebens entſchieden zu haben. Denn von nun ab gab er ſich offen und ohne Rückhalt der Kunſt hin. Im Jahre 1829 ging er zu Spohr nach Caſſel, deſſen Gönnerſchaft er für ſeine künſtleriſche Ausbildung in Anſpruch zu nehmen beabſichtigte. Der kühle Empfang jedoch, den er im Hinblick auf ſeine eigenthümliche, damals ſchon zum Durchbruch gekommene Richtung bei dem Großmeiſter des deutſchen Violinſpiels fand, bewog ihn, dieſen Gedanken aufzugeben. So blieb Ole Bull auch ferner, wenn man von der kurzen Lehrzeit abſieht, die er bei Wexſchall in Copenhagen genoſſen, auf die autodidaktiſche Förderung angewieſen. Er vermochte ſich indeſſen dabei nicht den Nachtheilen der Einſeitigkeit und Excluſivität zu entziehen, welche die Selbſtbelehrung in gewiſſen Jahren nicht ſelten mit ſich bringt, und dies um ſo weniger, als er die Traditionen der methodiſchen Violinbehandlung nur bedingungsweiſe berückſichtigte.

Unſchlüſſig, ob er die Kunſt wirklich noch als Lebensberuf weiter verfolgen ſolle oder nicht, wandte Ole Bull ſich von Caſſel nach Göttingen. Zu jener Zeit war Paganini in Deutſchland erſchienen, der den Jüngling mächtig anzog. Ole Bull verfolgte ihn auf ſeinen Reiſen und kam auf dieſe Weiſe 1831 nach Paris. Über ſeinen erſten Aufenthalt daſelbſt ſind die Nachrichten wenig zuverläſſig. Man weiß nur, daß der Fremdling, entblößt von pecuniären Mit-

Digitized by Google

teln, dort längere Zeit hindurch mit der Misère des Daseins zu kämpfen hatte. Es wird erzählt, er sei nach mannichfachen Mißgeschicken eines Tages seiner geringen Habe, zu welcher vor allem seine Violine gehörte, beraubt worden. Dieser Vorfall habe ihn zu dem verzweifelten Entschluß gebracht, seinem Leben in den Fluthen der Seine ein Ende zu machen. Wirklich sei er ins Wasser gesprungen, doch von Vorübergehenden gerettet worden. Eine zufällig hinzugekommene Dame von Stande habe sich dann wegen einer auffallenden Ähnlichkeit mit ihrem verstorbenen Sohne seiner angenommen und ihm eine sorgenfreie Existenz gewährt. Gewiß ist, daß Ole Bull, nachdem er längere Zeit in Paris gelebt, dort mit Glück öffentlich auftrat und dann die Schweiz und Italien bereiste. 1835 kehrte er nach Paris zurück, ging darauf nach England, Belgien, Spanien, Deutschland und Rußland und begab sich endlich 1838 wieder mit erklecklichem, aus seinen Concerten gezogenem Gewinn in die nordische Heimath.

Im Jahre 1840 erschien Ole Bull wieder in Deutschland. Auch Dänemark und Schweden besuchte er. Dann zog er (1844) nach Amerika und erwarb dort während eines mehrjährigen Aufenthaltes als Concertspieler ein bedeutendes Vermögen. 1847 tauchte der Virtuose wieder in Paris auf und 1848 begab er sich aufs Neue nach seiner Vaterstadt, für die er ein Nationaltheater ins Leben zu rufen bemüht war. Differenzen, die er dabei mit der Behörde hatte, bewogen ihn, sich von dem Unternehmen zurückzuziehen und 1852 wiederum nach Amerika zu gehen. Diesmal hielt er sich längere Zeit in Pennsylvanien auf, um eine Colonie für skandinavische Auswanderer zu gründen. Zu solchem Zwecke erwarb er große Strecken Landes für seine Rechnung, wurde aber dabei um den größten Theil seines Vermögens gebracht, indem der betrügerische Agent ihm Grund und Boden verkauft hatte, ohne darüber disponiren zu können.

Vom Jahre 1857 ab lebte Ole Bull in seiner Heimath völlig abgeschieden von der musikalischen Welt. Seit 1865 trat er indessen wieder hier und da, namentlich in Deutschland, als Concertspieler auf, ohne jedoch den Enthusiasmus, welchen er früher erregt, noch einmal wachrufen zu können. Ende 1867 schiffte er sich zum dritten

Digitized by Google

Mal nach Amerika ein, wohin er sich, nachdem er in die Heimath zurückgekehrt war, weiterhin noch wiederholt begab.

Ole Bull's Compositionen, die zum Theil veröffentlicht wurden, sind, mit besonderer Berücksichtigung der Individualität des Autors, lediglich auf den virtuosen Effekt berechnet.

Vorzügliche musikalische Anlagen, namentlich in Betreff des Violinspiels, zeigen die slavischen Völker. Weltbekannt und berühmt ist das Musiktalent der Böhmen, welche sich auch vor allen Stämmen der slavischen Nationalität durch eine stattliche Reihe bedeutender Tonkünstler auszeichneten.

Die Blüthe der böhmischen Tonkunst begann sich auf hervorragende Weise jedoch erst im Laufe des vorigen Jahrhunderts zu entwickeln. Damals entstanden in Nacheiferung des Wiener Kunstmäcenatenthumes die Privatcapellen des böhmischen Adels[1], welcher sich späterhin noch das Verdienst erwarb, die am 30. März 1811 eröffnete Prager Musikschule ins Leben zu rufen.

Zu den bemerkenswerthesten Componisten Böhmens gehören Johann Dismas Zelenka, Johann Wenzel Tomaczek, Wenzel Heinrich Veit, Johann Friedrich Kittel und gegenwärtig Anton Dvořák.

Glücklicher als in der Tonsetzkunst waren die Böhmen bezüglich des Instrumentenspieles. Aus ihrer Mitte ging eine Reihe vorzüglicher Bläser, Clavierspieler und Geiger hervor. Einige ihrer Violinisten des 18. Jahrhunderts, wie die Benda's und Stamitz', haben bereits in den vorhergehenden Abschnitten über Deutschland Berücksichtigung gefunden, theils weil sie sich unter den Einflüssen des germanischen Geistes heranbildeten, theils weil sie in den Entwickelungsgang des deutschen Violinspieles bestimmend mit eingriffen. Außer denselben sind noch zu verzeichnen: Czarth (Zarth), Praupner, Kalliwoda, Slawjk, Pechatschek, Bennewitz, Rebiček, Skalitzky, Weber, Halir und Ondriček.

Georg Czarth, geb. 1708 in dem böhmischen Orte

---

1) Vergl. S. 265.

Digitized by Google

Deutschbrod, hatte zuerst bei einem Musiker Namens Timmer und dann bei Rosetti Violinunterricht, wozu auch der Flötenunterricht Biarelli's kam. In Begleitung Franz Benda's, mit dem er befreundet war, begab er sich nach Warschau, wo er beim Starost Suchaczewski[1] in Dienst trat. 1733 wurde er in der Capelle des Königs von Polen angestellt; doch blieb er in derselben nur ein Jahr, nach dessen Ablauf er in das Orchester des Kronprinzen von Preußen trat, von dem er bei dessen Thronbesteigung (1740) der Berliner Hofcapelle zugetheilt wurde. 1760 folgte er einer Berufung als erster Violinist des Kurfürsten von der Pfalz nach Mannheim. Hier blieb er bis zu seinem 1774 erfolgten Tode. Es erschienen von ihm verschiedene Violincompositionen, auf deren Titel sein Name in verdeutschter Schreibweise als „Zarth" figurirt.

Wenzeslaus Praupner, am 18. August 1744 zu Leitmeritz geboren, zeichnete sich schon in jungen Jahren als Violinspieler aus. Später widmete er sich, nachdem er seine Absicht, Theologie zu studiren, aufgegeben hatte, vorzugsweise dem Compositions- und Direktionsfach. 1794 wurde er Chorregent bei der Theinkirche in Prag. Er starb am 2. April 1807.

Johann Wenzeslaus Kalliwoda, geb. 21. Februar 1801 in Prag, fand als zehnjähriger Knabe in der dortigen Musikschule Aufnahme und machte den vollen sechsjährigen Cursus derselben durch. Nach Beendigung seiner Studien wurde er als Violinist in das Orchester seiner Vaterstadt aufgenommen, dem er bis zum 22. Lebensjahre angehörte. Hierauf besuchte er München, wo ihm das Dirigentenamt der fürstlichen Capelle in Donaueschingen angetragen wurde, welches er erst kurz vor seinem Tode niederlegte. Seine Capellmeisterpflichten im Verein mit seiner umfangreichen, doch für die Kunst wenig ergiebigen Thätigkeit als Tonsetzer entzogen ihn mehr und mehr dem Studium seines Instrumentes, das er in jungen Jahren mit Gewandtheit und Geschmack zu behandeln wußte. Kalliwoda's mannichfache Violincompositionen gehören der sogenannten Conversationsmusik an und gewähren heute keine Ausbeute mehr.

---

1) Nicht Scaniewski, wie irrthümlich S. 224 d. Bl. gedruckt steht.

Digitized by Google

Sein Tod erfolgte in Karlsruhe am 3. December 1866, wohin er sich nach seiner Pensionirung zurückgezogen hatte.

Ein sehr bedeutendes frühreifes Geigertalent besaß Joseph Slawjk, geb. am 1. März 1806 zu Ginetz in Böhmen. Er war der Sohn eines Schullehrers. Der Violinunterricht wurde im vierten Lebensjahre begonnen. Auf das Talent des Knaben aufmerksam gemacht, gewährte ihm der Graf v. Wrbna die Mittel zum Besuch der Prager Musikschule. Pixis entwickelte seine Anlagen auf die glücklichste Weise. Aus der Musikschule entlassen, machte er sich bald einen bedeutenden Namen als Solospieler. Von 1825 ab lebte er in Wien. Als Paganini (1828) diese Stadt besuchte, wurde Slawjk sein enthusiastischer Bewunderer: er verdankte dem fremden Künstler wesentliche Fingerzeige für das Studium. Der Trieb, sein Talent in möglichster Vollendung auszubilden, war indessen noch nicht gestillt. Er begab sich daher zu Baillot nach Paris. Sein dortiger Aufenthalt wurde jedoch durch die Berufung in die Wiener Hofcapelle abgekürzt. Slawjk erregte durch seine Leistungen die lebhafteste Theilnahme Aller, die ihn hörten, nicht nur im Publikum, sondern auch in Künstlerkreisen. Chopin, der ihm ein warmes Interesse widmete, nannte ihn den zweiten Paganini. Es scheint also, daß er der virtuosen Richtung angehörte. Die Hoffnungen, welche seine Freunde auf das dereinstige Wirken des reifen Mannes setzten, wurden durch den unerwartet schnellen Tod Slawjk's vernichtet. Er starb am 30. Mai 1833 in Pest, wohin ihn eine kurz vorher unternommene Concertreise geführt hatte.

Franz Pechaczek, der Sohn des zu Wildenschwert in Böhmen 1763 geborenen Violinspielers und Walzercomponisten Pechaczek, welcher Orchesterdirektor am Kärthnerthortheater zu Wien war und 1821 starb, gehörte zu den beliebtesten Geigern der Kaiserstadt im Anfange dieses Jahrhunderts. Er wurde 1795 in Wien geboren, war der Schüler seines Vaters und trat mit demselben schon 1803 zu Prag öffentlich auf. Zwei Jahre später debütirte er mit Glück in Wien in einem Prater-Concert. Nachdem er eine Zeitlang zweiter Concertmeister am Theater an der Wien gewesen, wurde er 1818 Mitglied der Hannoverschen Capelle. Während der Jahre 1824—

1825 befand er sich auf Kunstreisen, namentlich in Süddeutschland, und 1827 folgte er dem Rufe als Concertmeister nach Karlsruhe. In dieser Stellung verblieb er bis zu seinem Todestage, dem 15. September 1840. Pechaczek vertrat als Violinspieler, wie aus seinen schnell veralteten Compositionen ersichtlich ist, die virtuose Richtung. An seinem Spiel wurde die Keckheit und Unfehlbarkeit der Technik gerühmt. Doch vermochte er in Paris (1832) nach Paganini nicht durchzudringen, wie Fétis berichtet.

Anton Bennewitz, geb. am 26. März 1833 in Přívrat bei Leitomyschl, war auf der Prager Musikschule der Zögling Mildner's. Der Lehre entwachsen, wurde er zunächst im Prager Theaterorchester bei der ersten Violine angestellt. Hierauf folgte er dem Ruf als Concertmeister an das Mozarteum in Salzburg und weiterhin in gleicher Eigenschaft nach Stuttgart. Seit dem Jahre 1866 wirkte er als Nachfolger Mildner's am Prager Conservatorium als Lehrer.

Ein anderer begabter Schüler Mildner's ist Josef Rebiček, geb. in Prag am 7. Februar 1844. Er machte den ganzen sechsjährigen Cursus auf dem Prager Conservatorium durch, trat 1861 als Kammermusikus in die Weimaraner Hofcapelle ein und wurde 1863 als Concertmeister an das böhmische Nationaltheater berufen. Nach Verlauf von zwei Jahren übernahm er dieselbe Funktion an dem deutschen königl. Landestheater seiner Vaterstadt, blieb aber auch nur drei Jahre in dieser Position, da er 1868 beim königl. Hoftheater in Wiesbaden als erster Concertmeister angestellt wurde. Hier wirkte er fünfzehn Jahre hindurch zugleich als Operndirigent neben Jahn, infolge dessen er 1875 die Ernennung zum königl. Musikdirektor erhielt. Gegen Schluß des Jahres 1882 wurde ihm das Amt eines Operndirektors und ersten Capellmeisters am kaiserl. Hoftheater in Warschau angetragen, was ihn veranlaßte, aus seiner bisherigen Stellung auszuscheiden. Rebiček genießt den Ruf eines ebenso gewandten Geigers wie vortrefflichen Dirigenten. Für beide Fächer ist er durch eine tüchtige künstlerische Bildung in gleichem Grade befähigt. Für das Wiesbadener Musikleben machte sich R. außer seiner amtlichen Thätigkeit speziell noch durch die Begründung stehender Quartettsoiréen verdient.

Digitized by Google

Ernſt Skalitzky, der Sohn eines Arztes in Prag, wurde dort am 30. Mai 1853 geboren und war neben dem Gymnaſialbeſuch vom achten Jahre ab Privatſchüler Mildner's. Seine muſikaliſche Begabung machte ſich im Laufe der Zeit ſo entſchieden geltend, daß er, 16 Jahre alt, das Gymnaſium verließ, um ſich ganz der Kunſt zu widmen. Er trat nun in das Prager Conſervatorium und blieb in demſelben von 1868—1871. Nach Ablauf dieſer Zeit trat er mehrmals in Wien mit Beifall als Soliſt auf, begab ſich aber trotz ſeiner weit vorgeſchrittenen Leiſtungsfähigkeit noch für ein Jahr auf die Berliner Hochſchule und unter Joachim's Leitung. Vom September 1873 bis zum Jahre 1879 war er dann Concertmeiſter des Parkorcheſters in Amſterdam, von wo er in gleicher Eigenſchaft nach Bremen berufen wurde. Im Beſitze einer bedeutenden Geigentechnik wirkt er dort nicht nur als Solo- und Quartettſpieler, ſondern auch als Lehrer mit ausgezeichnetem Erfolg.

Miroslav Weber, in Prag am 9. November 1854 geboren, war vom ſechſten Jahre an der Schüler ſeines Vaters, des geſchätzten Orcheſterdirektors am königl. Landestheater der böhmiſchen Hauptſtadt. Schon nach zweijähriger Übung konnte er vor dem Kaiſer Ferdinand auf Schloß Reichſtadt ſpielen. Durch dieſes geglückte Debüt ermuntert, unternahm er mehrfach während der Wintermonate 1863—1864 kleinere und größere Kunſtreiſen im engeren und weiteren Vaterlande. Dann beſuchte er bis zum Jahre 1868 die Prager Orgelſchule, in welcher er auch Compoſitionsunterricht erhielt, und hierauf noch die obere Claſſe des Prager Conſervatoriums. 1873 mit dem Zeugnis der Reife entlaſſen, fand Weber zunächſt als Soloſpieler ein Engagement in der Hofcapelle zu Sondershauſen. Dort erhielt er durch den Concertmeiſter Ulrich Anregung, ſich mit den Schätzen der Kammermuſik gründlich bekannt zu machen. Nach vorübergehender Thätigkeit als Orcheſterdirektor beim königl. böhmiſchen Theater ſeiner Vaterſtadt im Sommer 1874, nahm er ſeinen Aufenthalt nochmals in Sondershauſen, worauf er im September 1875 als erſter Concertmeiſter an das Darmſtädter Hoftheater berufen wurde. Von 1880 ab verſah er hier auch zugleich das Amt des zweiten Operndirigenten. Am 1. Juni 1883 trat er als erſter Concertmeiſter und zweiter Opern-

Digitized by Google

dirigent beim Wiesbadener Hoftheater in die bis dahin von Rebicek bekleidete Stellung, welche ihm unter etwa dreißig Bewerbern zuerkannt wurde.

Carl Halíř, geb. am 1. Februar 1859 im böhmischen Ort Hohenelbe, hatte gleichfalls seinen Vater zum ersten Lehrmeister, und wurde 1867 zur weiteren Ausbildung auf das Prager Conservatorium geschickt, welches er bis zum Jahre 1873 besuchte. Mit dem ersten Preis der Violinclasse aus dieser Anstalt entlassen, wurde er noch für zwei Jahre Joachim's Zögling. Von 1876—1879 war er dann Solospieler in Bilse's Orchester, und im folgenden Winter Concertmeister am Königsberger Stadttheater. Während des Jahres 1881 hielt sich Halíř in Italien und Südfrankreich auf. Seit 1882 wirkt er als Concertmeister in Mannheim. Halíř, im Besitze einer außerordentlich gewandten Geigentechnik, ist zu einem schwungvollen Künstler seines Faches herangereift, der jetzt schon Ausgezeichnetes leistet, von dem aber für die Zukunft noch Bedeutenderes zu erwarten steht. Joachim bezeichnet ihn als einen seiner besten Schüler.

Der noch jugendliche Geiger Franz Ondricek, dessen Geburtsstätte der Prager Hradschin ist, hatte durch seinen Vater, den Dirigenten einer Prager Saloncapelle, eine musikalische Jugend genossen, welche sein Talent frühzeitig entwickelte. Vom vierzehnten Lebensjahre ab erhielt er den Unterricht von Bennewitz in der Musikschule seiner Heimathstadt, worauf er sich, 17 Jahre alt, nach Paris begab, um unter Massart's Leitung seine Violinstudien zu beendigen. Nach zwei Jahren durch Verleihung des ersten Preises ausgezeichnet, trat er zunächst in den populären Conzerten von Pasdeloup auf, ging nach London, Brüssel und anderen Städten und errang überall große Anerkennung. Sein Auftreten zu Wien und Berlin im Winter 1882—1883 war von enthusiastischen Kundgebungen begleitet.

Kaum minder begabt, als die Böhmen, sind die Polen. Wenn sie bisher nicht vermochten, sich in einer ihrem Musiktalent entsprechenden Weise geltend zu machen, so lag dies hauptsächlich im

Digitized by Google

Mangel eines öffentlichen nationalen Kunstlebens von höherer Bedeutung, der seinen Grund wiederum in der, durch eine unglückliche politische Vergangenheit bis zu einem gewissen Grade gehemmten Geistescultur hatte. An Versuchen, die Musikpflege in Polen zu heben und zu fördern, hat es freilich in der Neuzeit nicht gefehlt. So bildete sich zu Warschau im gegenwärtigen Jahrhundert ein Musikverein, und auch eine Musikschule wurde dort 1821 errichtet. Doch waren die Erfolge dieser Anstalten bis jetzt nicht durchgreifend. Immer nur vereinzelte Talente machten sich geltend. Unter ihnen bildet Fr. Chopin einen Glanzpunkt. Wie wenig diesen Künstler die musikalische Athmosphäre seines Vaterlandes anmuthete, beweist der Umstand, daß er dasselbe als Jüngling verließ, um für immer in Paris seinen Wohnsitz zu nehmen.

In neuerer Zeit machte sich unter den Polen Stanislaus Moniuszko als Componist vortheilhaft bekannt. Doch war sein Talent nicht stark genug, um den Weg über die Grenzen des Vaterlandes hinaus zu finden. Dagegen haben die Polen eine Reihe namhafter ausübender Künstler aufzuweisen, unter denen als Violinisten hervorzuheben sind:

Wanski, Yaniewicz, Lipinski, Servacziński, Baranowski, Kontski, Tabarowski, Wieniawski, Maszkowski, Lotto und Barcewicz.

Johann Nepomuk Wanski, der Sohn des 1762 geborenen und zu Anfang des 19. Jahrhunderts in Posen verstorbenen polnischen Violinisten und Componisten Johann Wanski, bildete sich in Kalisch und Warschau im Violinspiel aus und vollendete seine Studien unter Baillot in Paris. Seine Leistungen verschafften ihm auf mannichfachen Reisen in Spanien, Frankreich und Italien mehr Anerkennung als materiellen Gewinn. Denn als er in St. Gallen schwer erkrankte, genoß er die Unterstützung seines Landsmannes, des Grafen Sobanski, welcher ihm Unterkunft in dem Krankenhause zu Winterthur verschaffte. Nachdem er dort einen Winter hindurch verpflegt worden war, riethen ihm die Ärzte, seinen Aufenthalt im südlichen Frankreich zu nehmen. Er wählte infolge dessen 1839 Aix in der Provence zu seinem Wohnort. Von da ab widmete sich W. ausschließlich dem Unterrichte und der Composition. Sein Todesjahr

Digitized by Google

iſt unbekannt. Geboren wurde er um die Zeit des Ablebens ſeines Vaters.

Wanski hat eine Reihe von Violinwerken geſchrieben, welche theils der Salonmuſik angehören und theilsfür Unterrichtszwecke verfaßt wurden. Unter den letzteren befindet ſich eine „Grande Méthode de Violon“ und eine „Petite Méthode de Violon pour les Commençants“.

Felix Janiewicz, geb. gegen 1750 in Wilna, wirkte einige Zeit am Hofe des Königs Stanislaus zu Nancy. Gegen 1770 ging er nach Paris, 1786, nachdem er in Italien geweſen, wandte er ſich nach London; dort wurde er Orcheſterchef bei der italieniſchen Oper. Nach Pohl's Mittheilungen wäre Janiewicz noch beim Ausbruch der Revolution in Paris geweſen und hätte durch ſie ſeine ganze Habe verloren.

Es wird Janiewicz ein ſolides, warm empfundenes Spiel mit dem Bemerken nachgerühmt, daß er beſonders ſtark in Octavenläufen geweſen ſei.

Weitaus der bedeutendſte polniſche Violiniſt war Carl Joſef Lipinski, gleich ausgezeichnet durch große, impoſante Geigenbehandlung, wie durch Originalität des Ausdrucks. Geboren am 30. October oder am 4. November 1790 zu Radzyn, einem Städtchen in der Woywodſchaft Podlachien (Gouvernement Lublin), bildete er ſich auf dem Wege des Selbſtſtudiums, denn die Anleitung, welche er in füheren Jahren von ſeinem Vater, einem Naturaliſten auf der Violine erhielt, iſt kaum in Anſchlag zu bringen.[1] Bald war der talentvolle Knabe ſeinem Lehrmeiſter entwachſen und damit einzig auf die eigene Kraft angewieſen. Sein glücklicher künſtleriſcher Inſtinkt bewahrte ihn hierbei vor jenen Fehlgriffen, denen gerade begabte Naturen unter ſolchen Umſtänden ſo leicht ausgeſetzt ſind. Als er das zehnte Jahr erreicht hatte, fand eine zeitweilige Unterbrechung ſeiner Violinübung ſtatt, ohne indeß ſeine muſikaliſche Entwickelung zu benachtheiligen. Er griff plötzlich zum Violoncell, deſſen kräftiges Tonvolumen ihn beſonders anzog. Jedoch kam ihm gelegentlich der Ge-

1) Die obigen Angaben wurden mir von Lipinski ſelbſt einige Jahre vor ſeinem Tode zu Theil.

Digitized by Google

danke, daß ein Violinſpieler beſſere Ausſichten auf Erfolg habe als ein Celliſt, und ſo kehrte er bald wieder zu dem erſteren Inſtrumente zurück. Übrigens hegte er die Überzeugung, daß er der Beſchäftigung mit dem Violoncell die energiſche Bogenbehandlung zu verdanken habe, welche ſeinem Spiele eigen war.

Im zwanzigſten Lebensjahre hatte ſich Lipinski ſo weit ausgebildet, daß ihm das Concertmeiſteramt am Lemberger Theater anvertraut werden konnte. Zwei Jahre ſpäter (1812) vertauſchte er dieſe Stellung mit dem Capellmeiſterdienſt an derſelben Anſtalt, den er bis 1814 verſah. Während dieſer vierjährigen Lemberger Wirkſamkeit fand er reiche Gelegenheit ſeine künſtleriſchen Anlagen allſeitig zu entwickeln und zu ſteigern. Ganz ſeinem Berufe hingegeben, ſtudirte er alle neuen deutſchen, franzöſiſchen und italieniſchen Opern der damaligen Zeit aufs Sorgfältigſte ein. Da dies, wie es früher nicht ſelten der Fall war, mit Hilfe der Violine geſchah, ſo war er, um ſeinem Sängerperſonale die Harmoniefolgen anzudeuten, häufig genöthigt, von dem doppelgriffigen Spiel Gebrauch zu machen. Dieſem Umſtande verdankte er nach und nach eine ungemeine Gewandtheit und Sicherheit im mehrſtimmigen Spiel, welches eine Hauptſtärke ſeiner Leiſtungen war.

Nachdem Lipinski von ſeiner Wirkſamkeit am Lemberger Theater zurückgetreten war, widmete er ſich mit erneutem Eifer dem Studium der Geige. Hierzu dienten ihm vorzugsweiſe die Violinconcerte der gediegenen Richtung, namentlich aber Tartini's und Viotti's Sonaten und Concerte. Auch ſelbſtſchöpferiſch verſuchte er ſich durch Anfertigung von Soloſtücken, Ouvertüren und Operetten. Unter dieſen Umſtänden kam das Jahr 1817 heran, in welchem die Kunde von Paganini's aufſteigendem Stern aus Italien nach dem nördlichen Europa herüberſcholl. Auch nach Lemberg drang ſie, und Lipinski wurde ſo ſehr davon berührt, daß er ſofort beſchloß, ſich auf den Weg nach dem Süden zu machen, um ſelbſt die Wunder zu ſehen und zu hören, welche von dem Italiener berichtet wurden. In Mailand angelangt, erfuhr er, daß Paganini in Piacenza war. In letzterer Stadt traf er gerade zu einem Concert desſelben ein. Lipinski hörte und ſtaunte, während das zahlreich anweſende Publikum die frappanten Leiſtun-

Digitized by Google

gen des Virtuoſen bejubelte. Als aber Paganini ein Adagio geſpielt hatte, war er der Einzige, welcher ſeinen Beifall kund gab. Dies zog die Augen Aller auf den Fremdling; man ſprach ihn an, und als er gemeldet, daß er aus weiter Ferne herzugekommen ſei, um Paganini zu hören, begleitete man ihn ſogleich zu dem Maeſtro, um dieſem einen ſo enthuſiaſtiſchen Kunſtgenoſſen zuzuführen. Des folgenden Tages machten beide Männer nähere Bekanntſchaft, und nachdem Paganini ſeinen Bewunderer gehört, muſicirte er nicht allein täglich mit demſelben, ſondern trug auch in zweien ſeiner öffentlichen Produktionen mit ihm Doppelconcerte vor, eine Thatſache, die weſentlich dazu beitrug, daß Lipinski nach erfolgter Heimkehr überall mit beſonderer Auszeichnung empfangen wurde. Welche Schätzung ihm aber Paganini zu Theil werden ließ, geht daraus hervor, daß Lipinski die Aufforderung erhielt, mit ihm vereint eine Kunſtreiſe durch ganz Italien zu machen. Hiervon ſah er indeſſen ab, da es ihn länger als erwünſcht von der Heimath und ſeiner Familie entfernt gehalten hätte.

Während ſeines Aufenthaltes in Italien war Lipinski bemüht, die nur noch ſpärlich vorhandenen Traditionen der paduaner Schule zu eigener Belehrung zu ſammeln. Daß er in Trieſt die Bekanntſchaft eines Tartini'ſchen Schülers machte und durch dieſen Aufſchlüſſe über des Meiſters Spielweiſe erhielt, von der er einen klaren, mittheilbaren Begriff hatte, iſt bereits früher geſagt worden. [1]

Nachdem Lipinski wiederum einige Zeit in Lemberg zugebracht, begab er ſich auf größere Kunſtreiſen. 1821 war er in Deutſchland, 1825 in Rußland. Überall erntete er ungetheilte Anerkennung und bald wurde ſein Name mit Auszeichnung in der europäiſchen Kunſtwelt genannt. Im Jahre 1829 traf er durch Zufall zum zweiten Male mit Paganini in Warſchau zuſammen. Doch war dieſe Begegnung beider Künſtler keine ſo angenehme, wie die erſte. Zu jener Zeit lebte in Polens Hauptſtadt ein italieniſcher Geſanglehrer Namens Soliva. Dieſer machte zu Gunſten ſeines Landsmannes Partei gegen Lipinski und ſuchte namentlich deſſen Auftreten durch mancherlei Intriguen zu verhindern, angeblich, um hinterher behaupten zu

1) S. S. 132.

Digitized by Go

können, Lipinski habe die Rivalität seines Kunstgenossen gescheut. Lipinski beeilte sich um so mehr, ein eigenes Concert zu veranstalten, als er sich sagen durfte, daß seine von Paganini's Kunst völlig abweichende Richtung jede Nebenbuhlerschaft ausschloß, worauf ihm von der andern Seite bemerkt wurde, er möge sich's wohl überlegen, einen Wettkampf zu wagen, da Paganini als ein siegreicher „Achilles" unter den Violinspielern anerkannt sei. Lipinski ließ sich dadurch nicht einschüchtern, sondern antwortete: „Man wisse wohl, Achilles sei ein starker Held gewesen, habe aber eine verwundbare Ferse gehabt". So ließen sich beide Männer hören. Ein Wortstreit in den Warschauer Zeitungen darüber, wem die Palme des Vorranges gebühre, bildete das Ende dieser Parteiplänkelei.

Bis zum Jahre 1835 verweilte Lipinski abermals in Lemberg, mit ganzer Hingebung seinen Studien lebend. Alsdann trat er eine zweite größere Kunstreise an, die ihn nach Deutschland, Frankreich und England führte. Im Herbst 1836 kehrte er über Leipzig in seine Heimath zurück. In der genannten Stadt betheiligte er sich bei der Concurrenz um die durch Matthäi's Tod erledigte Concertmeisterstelle, jedoch ohne Erfolg, da man sich zu Gunsten Ferdinand David's entschied. Dann machte er in der Folgezeit Concertreisen durch Rußland und Österreich. Im Jahre 1839 erhielt er die Berufung als Hofconcertmeister in Dresden. Er trat seine Stellung am 1. Juli desselben Jahres an und widmete sich ihr mit voller Hingebung. Gegen 1860 begann seine Leistungsfähigkeit und Lebenskraft merklich zu sinken. Er wurde von einem Gichtleiden befallen, welches ihn endlich völlig am Violinspiel hinderte. Vergeblich brauchte er wiederholt die Teplitzer Bäder, und obwohl geistig noch immer rege, ging er doch unverkennbar seinem Ende entgegen. Er starb am 16. December 1861 auf seinem Landgute Urlow bei Lemberg, wohin er sich im Sommer zuvor begeben hatte.

Lipinski war ein sehr hervorragender Violinspieler von eigenthümlichster Begabung. Zwar gebot er weder über einen schönen, schnellen Triller noch über das Staccato, doch wurden diese Mängel bei seinen Leistungen um so weniger fühlbar, als er sie theils durch geistige, theils durch gewisse technische Vorzüge zu ersetzen wußte.

Digitized by Google

Dahin gehörten ein breiter markiger Ton von durchdringendem Timbre, eine große Gewandtheit in Doppelgriffen, Octavengängen und Accorden, so wie eine schöne Intonation. Die Bogenführung hatte etwas langsam Gewichtiges, wie dies bei allen Geigern bemerkbar ist, die auf Erzeugung großer Tonbildung bedacht sind. Und gerade in dieser Beziehung leistete Lipinski Außerordentliches. Der „große Ton" war sein Ideal: er wurde in seinen späteren Lebensjahren zu einer Art Monomanie für ihn, da er fast Alles, selbst dasjenige, was eine entgegengesetzte Behandlung erfordert, mit breitem, wuchtigem Strich spielte. Dies beeinträchtigte denn auch schließlich, als die Elasticität und Geschmeidigkeit des Handgelenks nachließ, einigermaßen seine Vorträge, welche dadurch etwas Schwerfälliges, Sprödes annahmen.

Seit seiner Niederlassung in Dresden war Lipinski neben den dienstlichen Pflichten hauptsächlich als Interpret der klassischen Kammermusik thätig. Er bereicherte das Musikleben der sächsischen Residenz während einer langen Reihe von Jahren durch regelmäßige Quartettakademien. Vorzugsweise glänzte er in der Wiedergabe Beethoven'scher Schöpfungen, denen er sich nebst der Bach'schen Musik mit ausgesprochener Vorliebe hingab. Die Werke dieser Meister gewährten ihm mehr als andere die Möglichkeit, seine individuellen Eigenschaften in bedeutsamer Weise zu entfalten, insbesondere die Neigung zu subjectiver, mystisch gefärbter Gefühlsvertiefung, zu starken Accenten und Betonungen, so wie zu überwallendem, pathetisch gehaltenem Ausdruck. Sein phantasieanregendes Musikgestalten eignete sich deshalb weniger für das harmonisch Vollendete, plastisch Abgerundete der Darstellung, als für den geistig gehobenen, warmblütigen Vortrag des Einzelnen, Besonderen. Einen ähnlichen Eindruck empfing man auch im persönlichen Verkehr mit Lipinski. Er ließ es im Laufe der Unterhaltung nie an glänzenden Gedanken, so wie an geistreichen Parallelen und Antithesen fehlen, ohne doch in einen gleichmäßigen Redefluß zu gerathen. Dabei waren seine oft durchaus treffenden Vergleiche und originellen Äußerungen über Musik und Musiker nicht frei von Schroffheit und einseitiger Übertreibung. Doch lag jeder Bemerkung seinerseits ein tieferer Sinn zu Grunde, der zu-

Digitized by Google

gleich Zeugnis von einer echt künstlerischen Gesinnung und edeln Richtung gab.

Unter den Violincompositionen, welche Lipinski veröffentlichte, heben sich das Militärconcert (D dur) durch die interessant und wirksam geführte Solostimme, so wie die charakteristischen G moll-Variationen vortheilhaft hervor. Die von ihm im Verein mit Klengel veranstaltete Ausgabe der Bach'schen Sonaten für Clavier und Violine[1] läßt in Betreff der Bezeichnungen überall den denkenden Künstler erkennen, doch entsprechen die hinzugefügten Vortragszeichen und Stricharten nicht durchaus dem Geiste der Bach'schen Musik.

Stanislaus Servaczyński, geb. 1791 zu Lublin, erhielt frühzeitig von seinem Vater Violinunterricht. Nach seiner Ausbildung wirkte er in Lemberg. Von dort begab er sich 1831 über Wien nach Italien, vielfach als Concertspieler auftretend. 1833 übernahm er am Ofener Theater die Concertmeisterstelle. Nächst dem Solospiel ließ er es sich dort auch angelegen sein, die Meisterwerke der Kammermusik in regelmäßigen Quartettakademien zur Geltung zu bringen. Im Jahre 1837 kehrte der Künstler nach seinem Vaterlande zurück, und war in demselben weiterhin hauptsächlich als Concertist thätig. Er starb zu Lublin 1862. In der Wiener Musikztg. vom Jahre 1821 (S. 588) findet sich über ihn die Bemerkung, daß sein Spiel tändelnd, mehr brillant und mit vielen Verzierungen geschmückt gewesen sei, so wie daß er besonders Mayseder'sche Compositionen mit Geschmack und Fertigkeit vorgetragen habe. Als Componist machte sich Servaczyński nur durch die Veröffentlichung einiger Violinsolos, so wie einer Operette „Tadeusz Chwalibóg" bekannt.

Kazimir Baranowski, geb. 1820 in Warschau, ein tüchtiger, solider Violinist und Concertmeister am Theater seiner Vaterstadt, starb 1862.

Apollinaire de Kontski, gleichfalls in Warschau geb. am 23. October 1823, machte seine Studien in Paris unter Leitung seines ältesten Bruders. Später gab er sich der Paganini'schen Richtung hin. Seine Technik war sehr bedeutend, wurde aber von ihm

---

1) Leipzig bei Peters.

Digitized by Google

ohne Geschmack und künstlerische Würde zu ausschließlich virtuosen Effekten gebraucht. 1848 war er auf einer größeren Kunstreise, die ihn auch nach Deutschland führte. Nachdem er dann von 1853—1861 als kaiserl. Kammervirtuos in Petersburg thätig gewesen war, übernahm er die Leitung der Warschauer Musikschule, welcher er bis zu seinem am 29. Juni 1879 erfolgten Tode vorstand. Seine Violincompositionen sind werthlos.

Stanislav Taborowski, geb. 1830 zu Krzemienica in der Provinz Wolhynien, verlebte seine Jugend in Odessa, wo seine Eltern ihren Wohnsitz hinverlegt hatten. Neben dem Schulbesuch beschäftigte T. sich seit frühen Jahren mit Musik. Doch scheint es, daß er sie nicht zum Lebensberuf zu machen beabsichtigte, da er die Petersburger Universität besuchte. Indessen dort entschied sich sein Geschick zu Gunsten der Kunst. 1853 trat er in der russischen Hauptstadt als Solospieler auf, und als dieses Debut von Erfolg begleitet gewesen, unternahm er eine Kunstreise durch Polen und das südliche Rußland. Weiterhin studirte er noch drei Jahre hindurch auf dem Brüsseler Conservatorium unter Léonard's Leitung. Von dort zurückgekehrt, war er zunächst in Petersburg und dann in Moskau thätig.

Henry Wieniawski, geb. am 10. Juli 1835 in Lublin, bildete sich von 1844 ab, nachdem er vorher schon den Unterricht Clavel's genossen, unter Massart's Leitung in Paris für die exclusive Virtuosenrichtung, welche er mit außerordentlichem Erfolg cultivirte. Mit dem ersten Preis der Violinclasse des Pariser Conservatoriums entlassen, wurde er 1860 zum kaiserl. russischen Kammervirtuosen ernannt. Im Jahre 1872 unternahm er eine Kunstreise nach Amerika, von welcher er 1874 zurückkehrte. Ende 1874 trat er stellvertretend in die Funktion des zu jener Zeit erkrankten Vieuxtemps als Lehrer des Violinspieles beim Brüsseler Conservatorium ein. Nachdem der belgische Geigenmeister, wieder genesen, seine Thätigkeit 1877 in diesem Institut aufs Neue übernommen hatte, begab sich Wieniawski auf Kunstreisen. Doch schon fünf Jahre später, am 2. April 1880, machte ein Herzleiden seinem Leben in Moskau ein Ende. Wieniawski war ein brillanter, temperamentvoller Concertspieler, der seine

Digitized by Google

Triumphe in der Besiegung ausgesuchter technischer Schwierigkeiten feierte. Seine Compositionen sind auf den virtuosen Effekt berechnet.

Raphael Maszkowski, geb. 1838 in Lemberg, widmete sich auf Wunsch seiner Eltern anfänglich technischen Studien, welche ihn 1854 auf das Wiener Polytechnikum führten. Nebenbei besuchte er das dortige Musikconservatorium als Schüler Hellmesberger's. Durch vieles Musiciren im Kreise seiner Collegen, und insbesondere durch die nähere Bekanntschaft mit Schumann's Compositionen, die um jene Zeit jugendliche Gemüther so häufig in Begeisterung versetzten, wurde der Wunsch in ihm rege gemacht, sich ganz der Kunst zu widmen. Unter Zustimmung seiner Eltern ging er deshalb 1859 nach Leipzig, um als Zögling der Musikschule unter David's, Richter's und Hauptmann's Leitung seinen Studien zu leben. In den Jahren 1863 und 1864 war er in Hamburg und leitete dort einige größere Aufführungen der Philharmonischen Gesellschaft, so wie der Singakademie. Von dort folgte er 1865 dem ihn ergangenen Ruf als Direktor des „Imthurneums" in Schaffhausen. Seit 1869 wirkt er als trefflicher Dirigent am königl. Musikinstitut in Coblenz. Als Geiger gehört Maszkowski der gediegenen musikalischen Richtung an.

Viel Verwandtschaft mit Wieniawski's Leistungen hat das Spiel Isidor Lotto's, der, am 22. December 1840 in Warschau geboren, gleichfalls ein Schüler Massart's ist, doch in technischer Beziehung seinen ebengenannten Landsmann nach gewissen Seiten vielleicht noch überragt. Lange litt er an den Nachwirkungen eines typhösen Fiebers und war dadurch seinem Berufe als Concertspieler entzogen. Nach erfolgter Wiederherstellung übernahm er 1872 das Lehramt für Violinspiel an der Straßburger Musikschule. Gegenwärtig bekleidet er die gleiche Stellung am Warschauer Conservatorium.

Stanislaus Barcewicz wurde am 16. April 1858 in Warschau geboren. Sein Vater, aus einer adeligen Familie abstammend, war Postbeamter. Schon in frühester Jugend verrieth Stanislaus ein entschieden musikalisches Naturell. Von allem Kinderspielzeug war und blieb ihm immer eine kleine Jahrmarktsgeige das Liebste. Ein außerordentlich scharfes Gehör setzte ihn in Stand, alle

Digitized by Google

auf dem Clavier angeschlagenen Töne von einander zu unterscheiden und zu benennen, ohne auf die Claviatur zu sehen; und selbst bei willkürlich gegriffenen Zusammenklängen, mochten sie auch noch so dissonirend sein, irrte er niemals. Der Violinunterricht wurde früh begonnen, und als 11jähriger Knabe konnte er sich bereits mit dem 7. Concert von de Bériot vor einem größeren Kreise von Kunstfreunden produciren. Nun wurde Barcewicz nach Moskau ins Conservatorium geschickt, in welchem er den Unterricht Grymaly's und Laub's genoß. Mit der goldenen Medaille belohnt verließ er nach absolvirten Studien die Anstalt. Seitdem hat er vielfache Reisen gemacht, auf denen er in Leipzig, Berlin, Dresden, Prag und anderen bedeutenden Städten sich mit ausgezeichnetem Erfolg hören ließ. Auch die skandinavischen Länder besuchte er. Von der Philharmonischen Gesellschaft zu Christiania wurde er 1881 zum Ehrenmitglied ernannt. Er gehört zu den begabtesten Concertgeigern der jüngeren Generation.

Außer den vorstehend betrachteten Geigern werden an polnischen Violinspielern noch genannt: Frieman, Lada, Krancovic und Biernacki. Über dieselben sind Nachrichten nicht vorhanden.

Auch die Russen entbehrten bis in die Neuzeit hinein eines wahrhaft nationalen Kunstlebens: Männer wie Bortnianski (für den Kirchenstyl) und Glinka (für die weltliche Musik) waren vereinzelte Erscheinungen, welche keinen nachhaltigen allgemeineren Aufschwung ihres Vaterlandes in tonkünstlerischer Beziehung zu Wege zu bringen vermochten. Die Musik, welche allerdings in gewissen Kreisen der vornehmen russischen Gesellschaft eine bedeutende Rolle spielte, befand sich zur Hauptsache in den Händen fremder Künstler. Insbesondere war Petersburg seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, gleich Paris und London, ein Sammelplatz für ausländische Kunstcelebritäten. Aber auch Orchestermusiker, namentlich deutsche, zogen in großer Zahl dahin, weil ihnen in Ermangelung ausreichender einheimischer Kräfte sehr günstige Bedingungen gestellt wurden. Die russische Hauptstadt besaß infolge dessen ein reges musikalisches Treiben, es war aber eben zum großen Theil ein erborgtes, künstliches. Inzwischen ließ man es nicht an Versuchen fehlen, einheimische Talente

Digitized by Google

heranzubilden, um sich vom Auslande mehr und mehr unabhängig zu machen. Hierzu gehörte die 1772 erfolgte Begründung eines „musikalischen Clubbs" in Petersburg. Ihm schloß sich die 1802 begründete „Philharmonische Gesellschaft" an. Dieses Institut löste sich 1851 auf, wurde aber 1859 unter der Bezeichnung „Russische Musikgesellschaft" wiederum ins Leben gerufen. Dasselbe stellte sich die Aufgabe, einheimische Kräfte im Lande auszubilden, oder auch zur Ausbildung in die Fremde zu schicken, so wie durch Aufführung guter Musik den Sinn für dieselbe in weiteren Kreisen zu verbreiten. In den größeren Städten des Reiches richtete die „Russische Musikgesellschaft" Zweigvereine ein. Auch wurden in Petersburg (1862) und in Moskau (1866) Musikschulen eröffnet.

Alle diese Unternehmungen waren, wenn auch nur sehr allmählich und im Grunde erst spät von Erfolgen begleitet. Als Tonsetzer machten sich in neuerer und neuester Zeit Alexander Nicolai Serov und Peter Tschaikowski nebst einigen Instrumentalvirtuosen bekannt. Unter den letzteren haben wir als Violinspieler zu erwähnen Lwoff, Gulomy, Kotek und Brodsky.

Alexis v. Lwoff, geb. den 25. Mai 1799 in Reval, trieb seit seinem siebenten Jahre das Violinspiel als Liebhaber, erhob sich aber durch Talent und eindringliches Studium namentlich im Quartettspiel weit über den dilettantischen Standpunkt. Sein Vater, ein russischer Beamter, ließ ihm eine in künstlerischer wie in jeder andern Hinsicht ausgezeichnete Erziehung zu Theil werden. Für den Soldatenstand bestimmt, avancirte er im Laufe der Jahre bis zum General und kaiserl. Adjutanten. In dieser Stellung wurde es ihm leicht, zu Gunsten musikalischer Interessen seines Vaterlandes einzutreten, um so mehr aber, als man ihm im Hinblick auf seine künstlerische Einsicht und Leistungsfähigkeit eine entsprechende amtliche Thätigkeit zuwies. 1836 wurde er zum Director der kaiserl. Hofkirchensängercapelle ernannt. Eine Frucht seines Wirkens in diesem Fache ist die Schrift: „Über den freien Rhythmus des altrussischen Kirchengesanges (Petersburg 1859). Lwoff war auch als Tonsetzer thätig und schrieb Kirchencompositionen, Violinstücke, Militärmärsche, so wie eine Oper „Undine", die nächst ihrer Aufführung in Petersburg eine Darstellung in

Digitized by Google

Wien erlebte. Die an das Volkslied „O sanctissima“, erinnernde russische Nationalhymne ist gleichfalls von ihm gesetzt. Er starb am 28. December 1870 auf seinem Gut im Gouvernement Kowno.

Über J. C. Gulomy fehlen nähere Nachrichten. Man weiß nur, daß er am 22. Juni 1821 in Pernau geboren wurde, so wie daß er zu Anfang der vierziger Jahre in Deutschland als Solospieler reiste. Seit 1853 ist er Hofcapellmeister in Bückeburg.

Joseph Kotek, geb. am 25. October 1855 zu Kamenez-Podolsk in Rußland, hat zum Vater einen böhmischen, nach Rußland eingewanderten Musiker und zur Mutter eine Russin. Den ersten Musikunterricht erhielt er auf dem Clavier, als er acht Jahre alt war. Erst vier Jahre später begann das Studium der Violine. Da seine Anlagen sich gut entwickelten, wurde er auf das Moskauer Conservatorium gebracht, in welchem er Laub zum Lehrer erhielt. Als dieser nach kurzer Zeit starb, übernahm dessen Amtsnachfolger Hrimaly die Leitung. Im Jahre 1876 absolvirte Kotek die Moskauer Musikschule, nachdem er von derselben durch Verleihung einer goldenen Medaille ausgezeichnet worden war. Hierauf trat er eine längere Reise an, die ihn 1878 nach Berlin führte. Bald fand er dort Gelegenheit, Joachim zu hören. Das Spiel desselben machte einen so tiefen Eindruck auf ihn, daß er sofort beschloß, für ein Jahr in die Hochschule zu treten, um des Unterrichtes dieses Meisters theilhaftig zu werden. Seine Vortragsweise erfuhr dadurch eine völlige Umwandlung, denn während er vorher dem französischen Geschmack gehuldigt hatte, wurde er durch Joachim mit der demselben eigenen, so gediegenen musikalischen Richtung vertraut gemacht, die er dann weiter in sich ausbildete und befestigte. Eine Frucht davon war die von Kotek 1881 in Berlin unternommene Gründung eines stehenden Quartettvereins. 1882 wurde Kotek zum Lehrer des Violinspieles an der Hochschule ernannt. Im Jahre 1883 concertirte er mit Erfolg in Moskau, Leipzig, Dresden und anderen Städten Deutschlands. Von seinen Violincompositionen erschienen Etüden, verschiedene Solos und Duette für zwei Geigen mit Clavierbegleitung.

Adolph Brodsky, geb. 21. März 1851 in Taganrog, erregte die Aufmerksamkeit seiner Umgebung bereits als fünfjähriger

Digitized by Google

Knabe dadurch, daß er sich auf einer kleinen Kindergeige, die ihm als Spielzeug geschenkt worden war, verschiedene russische Volkslieder auf eigene Hand zusammengesucht hatte, und ziemlich rein ausführte. Dadurch sah man sich veranlaßt, ihm regelmäßigen Unterricht ertheilen zu lassen. Vom fünften bis zum neunten Lebensjahre hatte Brodsky vier verschiedene Geigenlehrer. Trotz dieses häufigen Wechsels machte er doch schnelle Fortschritte, denn schon 1860 konnte er ein eigenes Concert in Odessa geben, welches das lebhafte Interesse der dortigen Musikfreunde für sein Talent erweckte. Durch einen reichen Bürger Odessa's wurden ihm die Mittel gewährt, seine Studien in Wien fortzusetzen. Anfangs genoß er den Privat-Unterricht Josef Hellmesberger's. Dann besuchte er vom Winter 1862/63 bis zum Winter 1866/67 das dortige Conservatorium. Nach Beendigung seiner Studien trat Brodsky als zweiter Geiger in das Hellmesberger'sche Quartett und von 1868—1870 gehörte er dem Hofopernorchester an. Während dieser Zeit spielte er vielfach öffentlich mit entschiedenem Beifall in Wien. In den Jahren 1870—1874 bereiste B. als Concertspieler ganz Rußland. Sein Weg führte ihn bis Tiflis und Baku. Hierauf ging er nach Moskau, wo er zu Laub in nähere Beziehung trat. Beim Tode dieses Künstlers erhielt Grymaly dessen Stelle als erster Lehrer des Violinspiels am Conservatorium, und Brodsky übernahm die von Grymali versehenen Funktionen des zweiten Violinlehrers an dieser Anstalt. Nach vierjähriger Thätigkeit trat B. gänzlich von der Öffentlichkeit zurück, um sich mit aller Energie erneuten technischen Studien zu widmen. Dann ging er 1879 nach Kiew, wo er Symphonieconcerte dirigirte. Anfangs 1881 begab er sich nach Paris. Dort hörte er Sarasate, der ihm einen abermaligen Anstoß zu Studien gab. 1882 debütirte er mit einem neuen Violinconcert von Tschaikowsky in den philharmonischen Concerten zu Wien. Der Erfolg war groß, galt aber mehr dem Spiel des Künstlers als der von ihm vorgetragenen Composition. Hierauf ging B. nach London, und im folgenden Jahre spielte er in einem der Moskauer Weltausstellungsconcerte unter dem enthusiastischen Beifall seiner Landsleute. Im Winter 1882/83 concertirte er vielfach in Deutschland. Sein Auftreten im Leipziger

Digitized by Google

Gewandhausconcert hatte zur Folge, daß ihm die bis dahin von Schradieck versehene Stelle als erster Lehrer des Violinspieles an der Musikschule Leipzig's übertragen wurde. Brodsky hat als Concertgeiger überall da, wo er sich hören ließ, die allgemeinste Anerkennung gefunden.

Auch in Ungarn hat man es sich neuerdings angelegen sein lassen, für die Pflege eines allgemeineren öffentlichen Musiklebens thätig zu sein. Zu diesem Zwecke wurden in Pest und Ofen eine „Landesmusikakademie" und ein „Nationalconservatorium" gegründet. Daß die Wirksamkeit dieser Institute keine vergebliche sein wird, ist im Hinblick auf die, seither schon in ganz eigenartigen Gesängen und Tanzweisen zu Tage getretene Begabung des ungarischen Volkes kaum zu bezweifeln. Sind doch aus der Mitte desselben seit der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts bereits manche bedeutende Talente hervorgegangen, von denen hier nur an die, für das Clavierspiel epochemachende Erscheinung Franz Liszt's erinnert sei. Als Violinspieler, deren Heimath Ungarn ist, haben sich, von Joachim, Ludwig Straus, Singer, Böhm, Hauser und Auer abgesehen, in neuerer Zeit bekannt gemacht: Remenyi, Berzon, Csillag, Jenö Hubay und Tivadar Nachèz.

Eduard Remenyi (mit seinem eigentlichen Namen Hoffmann) wurde 1830 in dem ungarischen Orte Heves geboren. Seine Ausbildung empfing er während der Jahre 1842—1845 auf dem Wiener Conservatorium. Die ungarische Revolution von 1848 brachte in seine Thätigkeit als Geiger eine Unterbrechung, da er sich an dieser politischen Action betheiligte, und dabei bis zum Adjutanten Görgey's aufstieg. Nachdem der Aufstand niedergeschlagen worden, sah sich Remenyi genöthigt die Flucht zu ergreifen. Er ging nach Amerika und widmete sich wieder dem Studium der Violine. 1853 nach Europa zurückgekehrt, lebte er einige Zeit in Weimar. Im folgenden Jahre besuchte er London und wurde dort zum Soloviolinisten der Königin ernannt. Weiterhin unternahm er in europäischen Ländern Concertreisen. Seit 1875 lebt er angeblich in Paris. Er gehört der exclusiven Virtuosenrichtung an.

Carl Berzon, geboren am 15. December 1842 in Deden-

burg, erhielt den ersten Musikunterricht, und zwar im Clavierspiel und in der Theorie von einem Pianisten seiner Vaterstadt, Namens Franz Jachimek, und im Violinspiel von einem gewissen Anton Schimetschek. Der letztere leitete die Übungen mit Zugrundelegung der Spohr'schen Schule. Im zwölften Lebensjahre schon konnte sich der Knabe in dem ungarischen Orte Güns, in seiner Vaterstadt und in Graz als Violinspieler hören lassen. Zu Ende 1854 starb Berzon's Vater, infolge dessen seine Familie nach Wien übersiedelte. Dort wurde zunächst Ludwig Straus sein Lehrer, dann, nachdem dieser Wien verlassen, Jacob Dont, und endlich noch für zwei Jahre Joseph Böhm. Die Mittel zu dem Studium unter Leitung Böhm's verdankte Berzon der Kaiserin-Mutter Carolina Augusta.

Mit 18 Jahren trat B. in das kaiserl. Hofopernorchester ein. 1869 gab er diese Stellung auf, und versah bis 1873 das Amt als Concertmeister und Lehrer des Violinspiels am Imthurneum in Schaffhausen. Von hier wandte er sich über Paris nach England, wo er zunächst als Lehrer an der Dubliner „Royal Irish Academy of Music" und als Concertmeister bei der dortigen „Philharmonic Society" thätig war. Dann ging er nach Manchester, um einige Zeit im Halle'schen Concertorchester und in dem Streichquartett seines ehemaligen Lehrers L. Straus thätig zu sein. Hierauf wirkte er als Concertmeister und Lehrer am Musikverein in Innsbruck und gegenwärtig ist er Concertmeister am Cölner Stadttheater.

Hermann Csillag wurde 1852 in Bakony-Telek, einem kleinen Orte des Veszprimer Comitates geboren. Seine Studien begann er auf dem Pester Conservatorium und vollendete sie in Wien unter Grün's und Hellmesberger's Leitung. Demnächst war er 6 Jahre lang im Hofopernorchester. Während dieser Zeit machte er mehrere Concertreisen in seinem Vaterlande. Nachdem er auch in Wien mit Glück aufgetreten war, nahm er eine Stellung als Solovioliniſt in Baden-Baden an. Von dort wurde er als Concertmeister des Allgemeinen Musikvereins nach Düsseldorf berufen, wodurch ihm zugleich die Gelegenheit zu Theil wurde, sich in den Städten des Niederrheines hören zu lassen. Nach mehrjährigem Wirken in Düsseldorf übernahm Csillag für einige Zeit den Concertmeisterposten am Hamburger Stadt-

Digitized by Google

theater. Seit 1877 ist er als Concertmeister und Lehrer an der Musikschule in Rotterdam thätig. Csillag ist ein sehr gewandter, musikalisch empfindender Spieler, dem eine gediegene durchgebildete Technik zu Gebote steht.

Jenö Hubay, 1858 in Pest geboren, war fünf Jahre hindurch Zögling des Nationalconservatoriums seiner Vaterstadt, und entwickelte sich so schnell, daß er schon als elfjähriger Knabe ein Viotti'sches Violinconcert öffentlich vorzutragen vermochte. Zu seiner weiteren Ausbildung wurde er der Berliner Hochschule für Musik übergeben. In derselben genoß er während eines vierjährigen Cursus den Unterricht Joachim's.

Nachdem Hubay seine Studien beendet hatte, ging er, mit Empfehlungen von Franz Liszt versehen, nach Paris. Hier machte er die Bekanntschaft Vieuxtemps', der ein großes Interesse für den jungen Künstler an den Tag legte und ihm in freundschaftlicher Gesinnung zugethan war, gleichsam als ob er geahnt hätte, daß derselbe sein Nachfolger als Lehrer des Violinspieles am Brüsseler Conservatorium werden würde. Denn nach dem Tode des belgischen Violinmeisters erhielt Hubay wirklich die fragliche Stelle auf Antrag Gevaert's, des derzeitigen Direktors dieser Anstalt, ohne das übliche Probejahr ablegen zu müssen, — ein Beweis, wie hoch man das Talent und die Leistungsfähigkeit Hubay's in Brüssel schätzt. Seine Richtung ist allen Nachrichten zufolge eine virtuose.

Tivadar Nachèz, mit seinem eigentlichen Namen Theodor Naschitz, ist am 1. Mai 1859 in Pest geboren. Frühzeitig gab sich seine große Begabung für die Geige zu erkennen und zugleich das Verlangen, der Kunst angehören zu wollen. Lange zögerten indessen die Eltern mit ihrer Zustimmung, da häufige Kränklichkeit des Knaben die Besorgnis erregte, daß das Kunststudium ihn zu sehr angreifen würde. Einstweilen besuchte er also das Gymnasium seiner Vaterstadt und trieb nebenbei das Violinspiel unter Leitung des aus der Schule Mildner's in Prag hervorgegangenen Concertmeister's Sabatil in Pest. Seine Wünsche wurden jedoch dadurch nur dringlicher. Heimlich wußte er sich Atteste über seine Befähigung zum künstlerischen Beruf von Franz Liszt und Robert Volkmann zu verschaffen, auf

Digitized by Google

Grund deren ihm ein Staatsſtipendium zum Studium gewährt wurde. Nun bezog er im Einverſtändnis mit ſeinen Eltern die Berliner Hochſchule, und wurde dort Joachim's Schüler. Die ausgeſprochene Vorliebe für das virtuoſe Element veranlaßte ihn aber drei Jahre ſpäter, Berlin mit Paris zu vertauſchen, wo er ſich der Leitung Léonard's anvertraute. Nach mehrjährigem Aufenthalt in der franzöſiſchen Hauptſtadt wählte Nachèz London zu ſeinem Wohnort, von dem aus er erfolgreiche Kunſtreiſen durch Deutſchland, Holland, die Schweiz, Schweden Rußland und Frankreich unternahm. Der excluſive virtuoſe Standpunkt, dem er ſich ergeben, iſt aus ſeinen von ihm veröffentlichten „Danses Tziganes“ zu erſehen. Innerhalb der von ihm verfolgten Richtung wird aber Nachèz, dem eine glänzende Technik ſeltener Art eigen iſt, als einer der erſten Geigenvirtuoſen unſerer Gegenwart bezeichnet.

Schlußbetrachtung.

Wir ſind der Kunſt des Violinſpiels von ihren unſcheinbaren, beſcheidenen Anfängen bis auf die Gegenwart herab gefolgt. Bei einem Rückblick auf die mannichfachen Stadien, welche ſie in einem Zeitraume von beinahe drittehalb Jahrhunderten durchlaufen hat, iſt leicht erkennbar, daß ihr Entwickelungsleben ſich zur Hauptſache nach und nach in Italien, Deutſchland und Frankreich (mit Einſchluß der Niederlande) vollzog. In dem Lande der Künſte geboren und zunächſt gepflegt, fand ſie mit Beginn des 18. Jahrhunderts theils durch perſönliche Überlieferung, theils durch die Bekanntſchaft mit italieniſchen Violincompoſitionen zuerſt in Deutſchland allgemeinere Verbreitung. Schon waren hier vorher bereits vereinzelte bemerkenswerthe Anläufe zu einer kunſtgemäßen Handhabung der Geige genommen worden, doch erſt zu dem bezeichneten Zeitpunkte gewann das deutſche Violinſpiel beſtimmte Haltpunkte für eine künſtleriſch methodiſche Richtung.

Digitized by Google

In Frankreich kannte man zwar die „Königin der Instrumente“ schon seit Mitte des 16. Jahrhunderts, entzog sich jedoch lange Zeit in starrer Abgeschlossenheit fremden Einwirkungen, in genügsam pretentiöser Weise auf dem untergeordneten Standpunkt der „Vingt-quatre Violons de la Musique du Roi“ beharrend. Dort kam es zu einer Befruchtung durch Italien nicht früher, als in den ersten Decennien des 18. Jahrhunderts. Die durchgreifende Wirkung dieser Befruchtung erfolgte indeß erst tief in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Jede der drei genannten Nationen, denen ausschließlich die normgebende kunstgemäße Ausgestaltung des Violinspiels zufiel, bildete dieses allmählich in einer ihrer spezifischen Eigenthümlichkeit entsprechenden Weise durch; doch mit dem Unterschiede, daß Italien hierbei, weil tonangebend, völlig autonomisch verfuhr, während Deutschland und Frankreich bis zu Ende des 18. Jahrhunderts mehr oder minder in Abhängigkeit vom Mutterlande der Kunst blieben.

Als die klassische Epoche des Violinspiels vorüber war, als das letztere in Italien hinzuwelken begann, theilten sich Deutschland und Frankreich, zur vollen Selbstständigkeit gelangend, in die bis dahin von den Meistern der apenninischen Halbinsel ausgeübte Herrschaft. Frankreich vertrat hierbei überwiegend das durch Locatelli vorbereitete und durch Lolly in der Mitte des vorigen Jahrhunderts zuerst zur praktischen Geltung gebrachte virtuose, Deutschland dagegen vorzugsweise das gediegene tonkünstlerische Element. Die Violincomposition gestaltete sich diesen Erscheinungen im Allgemeinen entsprechend. Auch in ihr ging Italien gesetzgeberisch voran. Norm und Struktur des Sonatensatzes, dieses Prototyps der gesammten höheren Instrumentalmusik, empfingen Deutschland und Frankreich von dort her. Italien war durch eine glückliche Anlage und den naturwüchsigen künstlerischen Gestaltungstrieb seiner Musikgeister bereits im gesicherten Besitze der wesentlichsten Bedingungen dieser musikalischen Grundform, als Deutschland sich eben in speculativen, doch unergiebigen Experimenten für die Formgebung erging, Frankreich aber über die primitive Bildweise zwei- und dreitheiliger Tanzformen kaum schon hinausgekommen war. Beide Länder eigneten sich auch dieses Resultat

Digitized by Google

des ſüdlichen Kunſtvermögens zu. Der eigentliche Entwickelungsprozeß der Violincompoſition vollzog ſich indeß im engeren Sinne des Worts der Hauptſache nach durch Italiens Muſiker. Corelli, Torelli, Vivaldi, Tartini und Viotti waren und blieben bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts die tonangebenden und epochemachenden Meiſter für die Violinſonate und das Violinconcert. Die erſteren vier, innerhalb des kirchlichen Pathos ſich bewegend, ſchufen, ſo zu ſagen, den klaſſiſchen Styl der Violincompoſition und damit auch des Violinſpiels. Tartini's Schüler und Nachfolger vermittelten gewiſſermaßen den endlich conventionell erſtarrten Kirchenton mit dem weltlichen Kammer- und Concertſtyl, den Viotti im Violinſatz zuerſt zu beſtimmter Geltung brachte. Mit ihm gelangte das Pathos einer freien, lebensfriſchen Empfindung zum unzweifelhaften Durchbruch. Die Franzoſen betraten, gleichwie in anderen Künſten, mit mehr oder weniger Glück den Weg der Nachahmung. Leclair und Gaviniés ſtellten einzelne Violinſonaten hin, die ihren Vorbildern, ohne Ton und Farbe des nationalen Geiſtes zu verleugnen, nahe kamen; Rode und Kreutzer ſchloſſen ſich im Bereich des Concertes mit Erfolg dem Beiſpiel Viotti's an, erwarben ſich aber überdies ein nicht zu unterſchätzendes Verdienſt durch die Hervorbringung der ſtyliſirten Violinetüde.

Den deutſchen Violinſpielern des vorigen Jahrhunderts gelang es nicht, im Fache der Violinſonate Erzeugniſſe von bleibender Bedeutung hinzuſtellen, und die tonangebenden Meiſter der Compoſition fühlten ſich, mit Ausnahme von Bach und Händel, durch die Geige, welche ſich vorzugsweiſe für den monodiſchen, geſanglich figurativen Ausdruck eignet, im Beſonderen nicht angezogen. Sie bemächtigten ſich vielmehr des vollgriffigen Claviers, ſo wie der polyphonen Kammer- und Orcheſtermuſik, um ihre Fantaſiefülle im tief combinatoriſchen Muſikgeſtalten austönen zu laſſen. Nur einem deutſchen Geigenmeiſter, Louis Spohr, war es vorbehalten, in der Violincompoſition einen bedeutungsvollen Schritt vorwärts zu thun. Er führte das Violinconcert in ſchärfſter individueller Ausprägung bis zu künſtleriſch vollendeter Durchbildung. Wenn die Violinconcerte Beethoven's und Mendelsſohn's in gewiſſem Betracht Spohr's gleichartige

Digitized by Google

Tonſchöpfungen noch überragen, ſo kann dies nur auf die muſikaliſche Geſammtgeſtaltung, nicht aber auf die violiniſtiſche Behandlung bezogen werden, welche bei Spohr eben als unübertroffenes Muſter eines ſpezifiſch deutſchen Geigenſtyles daſteht.

Auf die Vergangenheit zurückblickend, darf man mit Überzeugung ausſprechen, daß Violinſpiel und Violincompoſition einen wichtigen und wohl den bedeutſamſten Hauptabſchnitt ihrer geſammten Entwickelung zurückgelegt haben. Dies wird auch durch eine Umſchau in der Gegenwart beſtätigt. Italien, im vorigen Jahrhundert ſo blühend und productiv, hat ſeit dem Beginn unſeres Jahrhunderts ſeine dominirende Stellung in dem von uns betrachteten Gebiete eingebüßt. Der Druck, welcher in politiſcher und intellectueller Beziehung die Geiſter dieſes von der Natur in ſeltenem Maße geſegneten Landes ehedem darniederhielt, erzeugte eine beklagenswerthe, auf alle höheren Lebensintereſſen ſich erſtreckende Schlaffheit und Apathie. Die erhebende nationale Wiedergeburt, welche die italieniſchen Volksſtämme jüngſt feierten, war als ſprechender Beweis einer lebenskräftigen Reaction aufs Freudigſte zu begrüßen. Sie gewährt die ſchöne Hoffnung, daß dieſe edle, ſo lange gefeſſelte Nation ſich dereinſt aufs Neue zu hervorragender Bedeutung im Reiche der Künſte erheben werde. Doch Viel muß vorher noch geſchehen. Nicht nur iſt Italien gegenwärtig auf die emſigſte Verfolgung materieller Intereſſen aller Art angewieſen, es hat auch während ſeiner langdauernden Unthätigkeit in der ſchöngeiſtigen Sphäre Tradition und Verſtändnis für das reiche Kunſtleben der Vergangenheit eingebüßt. Von allen Künſten darf dies behauptet werden, am meiſten freilich von der Muſik. So tief wie ſie vermochten die bildenden Künſte nicht zu ſinken, einmal, weil ſie mehr außerhalb des öffentlichen Lebens ſtehen, mithin nicht ſo direkt von den Geſchmacksrichtungen des großen Publikums berührt werden konnten, dann aber, weil ihre Ausübung unausgeſetzt durch das Beiſpiel fremder, in Italien ſchaffender Künſtler beeinflußt wurde. In der Tonkunſt fiel dieſer Vortheil ganz fort, ſeitdem die muſikaliſche Wechſelwirkung zwiſchen Italien und Deutſchland aufgehört hat, ſeitdem deutſche Muſiker nicht mehr um ihres Berufes willen nach dem Süden ziehen.

Digitized by Google

Wie ſchlimm es dort gegenwärtig mit der Tonkunſt beſtellt iſt, davon zeugt vor Allem der traurige Zuſtand der Kirchenmuſik, die wie eine Carikatur auf alles Schöne, Erhabene erſcheint. Die einzige Ausnahme möchte hiervon der Sängerchor der ſixtiniſchen Capelle machen. Dieſes Inſtitut iſt aber in conventioneller Erſtarrung ſo völlig verzopft, daß es einer Regeneration dringend bedarf. Sonſt iſt es ſchwer zu ſagen, ob die beim kirchlichen Cultus beliebte Muſik, oder die Ausführung derſelben das größere Übel ſei. Dazu ſind die Leiſtungen der Organiſten von unbeſchreiblich dürftiger und geſchmackloſer Beſchaffenheit. Dies Alles überträgt ſich natürlich auch auf die weltliche Tonkunſt, die, da das tüchtige Muſikerthum gegenwärtig in Italien eine allgemeinere Vertretung noch nicht wiedergefunden hat, mehrentheils geſinnungslos und in einer den momentanen Forderungen entſprechenden empiriſchen Weiſe betrieben wird. In richtiger Erkenntnis hiervon macht man ſeit einiger Zeit rühmliche Anſtrengungen, um beſſere Zuſtände herbeizuführen. Die ſolideren Muſiker der Hauptſtädte des Landes ſind befliſſen, durch Einführung deutſcher gediegener Inſtrumentalmuſik den Sinn für das Höhere, Edlere zu beleben. Manches Gute iſt dadurch ſchon erreicht worden. Und ſo darf man den Glauben nicht aufgeben, daß Italiens Söhne weiterhin noch einmal in dem Kunſtgeiſte ihrer glorreichen Vorfahren wirken werden.

Frankreich war in der erſten Hälfte dieſes Jahrhunderts von dem hohen Standpunkte, den es noch zu Anfang desſelben in Betreff des Violinſpiels und der Violincompoſition einnahm, allmählich bis zu bedenklicher Verflachung herabgeſunken. Dieſe Erſcheinung ſtand in dem Leben des modernen Franzoſenthums keineswegs vereinzelt da. In allen Kunſtgebieten trat ſie, immer mehr um ſich greifend, deutlich zu Tage. Eine Bevölkerung wie die Pariſer, — denn dieſe kommt hier bei ihrer herrſchenden Stellung zum Lande zunächſt in Frage — welche die raffinirte Genußſucht in materiellen und geiſtigen Dingen bevorzugt, an einer zweideutigen Verherrlichung der ſogenannten Demi-monde in der literariſchen und theatraliſchen Produktion, ſo wie in der bildenden Kunſt Vergnügen und Geſchmack findet, und überall einem ſinnlichen, proſaiſch nüchternen Realismus mit einer

Digitized by Google

Art resignirter Genugthuung huldigt, — eine solche Bevölkerung mußte nothwendig die höheren Zielpunkte des Daseins, der Idealität und einer poetisch vertieften Richtung aus den Augen verlieren. Die Freude an dem virtuosen Effekt, an bestechlich pikantem, doch meist völlig inhaltslosem Ohrenkitzel und an lecker zubereiteten Salonklängen war es, welche die Musiker dieses Landes auf eine abschüssige Bahn führte. Hierüber konnten keineswegs die achtungswerthen Bestrebungen einer kleinen Künstlerschar täuschen, welche durch Berücksichtigung der klassische Musikliteratur den verdorbenen Geschmack heben und läutern wollte. Was in dieser Beziehung in Paris geschah, gehörte exclusiven, vielfach mit deutschen Elementen durchsetzten Kreisen an, und ging keineswegs der Masse zu Gute. Doch läßt sich nicht verkennen, daß neuerdings das Musiktreiben auch in Frankreich wieder mehr Haltung gewonnen hat, und zwar dadurch, daß man dort deutsche Kunstpflege mehr als ehedem zum Vorbild genommen. Paris ist freilich nicht mehr jener, eine Zeitlang in Mode gewesene Vorort für die ausübende Tonkunst. Dafür aber hat dort ein besserer musikalischer Geist in weiteren Kreisen Platz gegriffen. Dem deutschen Oratorium sind in Paris die Wege geöffnet worden, deutsche Kammer- und Orchestermusik gediegener Richtung beherrscht gegenwärtig die dortigen Concertprogramme, und auch die in der französischen Schule gebildeten Violinisten finden es unerläßlich, die Schätze der deutschen Geigenliteratur zu studiren und sich zu eigen zu machen, bevor sie ihre künstlerische Wanderschaft antreten. Und wenn sie bei der Wiedergabe derselben auch nicht die Neigung zu virtuosenhafter Darstellungsweise verleugnen können, so muß aus der Beschäftigung mit derartigen Kunstwerken doch ein Gewinn für ihre geistige Richtung, so wie für die von ihnen musikalisch beeinflußten Kreise hervorgehen. So ist denn zu hoffen, daß die Pflege des französischen Violinspieles wieder mehr und mehr dem Geiste der Vergangenheit ebenbürtig werden wird.

Das deutsche Violinspiel konnte in seiner Allgemeinheit belangreichen Verirrungen bisher nicht anheimfallen, weil das von den gehaltvollen Schätzen der heimischen Tonmeister durchdrungene und gesättigte Musikleben der Nation alle schädlichen Auswüchse und krank-

Digitized by Google

haften Wucherungen sehr bald wieder paralysirte. Von großer Wichtigkeit ist dabei freilich, daß dieses Musikleben durch alle Schichten des gebildeten Volksthums gleichmäßig ausgebreitet war. Und hier zeigt sich, wie in vielen anderen Beziehungen, das bedeutsame Resultat, welches die politisch vielgegliederte Gestaltung des Reiches für das geistige Leben der Deutschen ergab. Wie man auch über den ebenso oft angefochtenen als vertheidigten Partikularismus denken mag, es ist unleugbar, daß er einen höchst wichtigen Faktor in der kulturhistorischen Entwickelung der Nation bildete. Nur durch die vielen Centralpunkte war es möglich, jene durchgängig verallgemeinerte Bildung in Wissenschaft und Kunst zu erzielen, die dem germanischen Geiste eigen ist. Wenn wir uns heute des schönen Bewußtseins erfreuen können, daß die wichtigsten Schritte zu einer kräftigen Einigung und Zusammenfassung der deutschen Stämme geschehen sind, daß von nun an Deutschland auch in politischer Beziehung die ihm gebührende achtunggebietende Stellung unter den europäischen Staaten einnimmt, so dürfen wir doch die Vortheile weder verkennen, noch übersehen, welche aus den ehemaligen Zuständen hervorgingen.

Wurde das deutsche Violinspiel einerseits durch den, mit verhältnismäßig geringen Ausnahmen gesunden Geist der öffentlichen Musikpflege vor jeder allgemeineren Entartung bewahrt, so bildeten andererseits unsere Schöpfer der Instrumentalmusik bis auf Mendelssohn und Schumann herab ein festes Bollwerk gegen die Ausschreitungen, zu denen das wälsche Beispiel theilweise und zeitweilig verführte. Sie stellten den Violinisten in den Fächern des Orchester-, Kammer- und Solostyles [1]) immer Aufgaben, die, geschmackbildend und gefühlsvertiefend, eine gehaltvoll edle Behandlung des Instrumentes aufrecht erhielten. Trotzdem aber, daß das deutsche Violinspiel durchschnittlich in ästhetischer Hinsicht nach wie vor noch immer befriedigend ist, droht von einer Seite her eine Gefahr, für welche

1) Welch ein lebhaftes Interesse die neueren und neuesten Tonsetzer der Geige gewidmet haben, beweisen die Violinconcerte von Brahms, Bruch, Brüll, Dietrich, Gade, Gernsheim, Goldmark, Goetz, Hartmann, Hiller, Lalo, de Lange, Littolf, Moszkowski, Raff, Reinecke, Rietz, Rubinstein, Saint-Saëns, Svendsen und Tschaikowsky, anderer weniger bekannter Componisten nicht zu gedenken.

Digitized by Google

die Vertreter desselben, unter ihnen aber insbesondere wieder die Lehrmeister, verantwortlich zu machen sind. Diese Gefahr liegt in dem Streben, für das Studium der Geige die Erzeugnisse aller Richtungen verwerthen zu wollen. Ein solches Beginnen, obwohl scheinbar von praktischem Nutzen, muß nothwendig auf Kosten der individuell charakteristischen Ausprägung im Spiel zu einem nivellirenden Eklektizismus führen. An deutlichen Spuren davon hat es im Laufe der Zeit nicht gefehlt. Heterogene Richtungen werden nicht leicht ohne Nachtheil mit einander vermischt: Salonturnüre und Glätte des Wesens vertragen sich schlecht mit gemüthvoller Wärme, schwunghaft energischer Erhebung und kraftvoller Mannhaftigkeit des Ausdrucks. Der deutsche Musiker soll vor allem ein würdiger Interpret seiner Tonmeister sein, und dazu kann er im eifrigen Streben nach äußeren Vorzügen nimmermehr gelangen. Auch bei Verfolgung rein technischer Zwecke ist dies zu beherzigen. Seit dem Anfange dieses Jahrhunderts ist das Übungsmaterial bis zu einer solchen Höhe und Mannichfaltigkeit angewachsen, daß es geboten erscheint, mit reiflichster Bedachtsamkeit das Beste für den angestrebten Zweck auszuwählen [1]), um den Schüler nicht durch ein Übermaß des mechanischen Exercitiums seelisch abzutödten.

Die Technik des Violinspiels beruht, abgesehen von der Tonbildung, im Grunde doch nur auf einem Finger- und Armgelenkturnen. So wichtig es nun ist, dieses Turnen mit größter Gewissenhaftigkeit zu betreiben, weil davon die Freiheit einer Kunstleistung abhängt, so darf man ihm doch niemals eine größere Bedeutung zuerkennen, als die des Mittels zu einem höheren Zweck. Leider aber giebt es noch immer Geiger, deren Kunstverstand und Gefühlsvermögen nicht in Kopf und Herz, sondern in den Finger- und Handgelenken liegt. Es hat etwas Menschenunwürdiges, begabte Naturen ihre Kräfte der mechanischen Dressur opfern zu sehen, anstatt ein geistig gehobenes und geadeltes Kunstschönes mit Verleugnung jedes egoistischen Gelüstes darzustellen.

---

1) Schätzbare Haltpunkte für die zum Geigenstudium auszuwählenden Werke bietet A. Tottmann's trefflicher „Führer durch den Violinunterricht", Leipzig, Schuberth u. Co., 1874.

Digitized by Google

Heute reicht es nicht mehr hin, den Tagesbedürfnissen gerecht zu werden, denn nicht nur die nächste, sondern auch eine fernere Vergangenheit macht ihre Ansprüche an die heutigen Repräsentanten der Kunst. Diese Erscheinung ist keine zufällige, sondern eine nothwendige. Es hat eine tiefe Bedeutung, daß Deutschlands beste Musiker auf Bach, Händel und andere ältere Tonmeister zurückgehen. Durch eine hingebende Beschäftigung mit denselben wird nicht nur das kunsthistorische Verständnis geweckt, welches noch immer ein großer Theil der Musikbeflissenen in empfindlichster Weise vermissen läßt, sondern auch eine ernste Sinnes- und Geschmacksreinigung hervorgebracht.

Ähnlich verhält es sich mit der Violinliteratur der älteren Meister. Die edle, styl- und gehaltvolle Bildweise derselben kann nur wohlthätigsten Einfluß auf die moderne, in manchen Beziehungen unerfreuliche Violincomposition, und nicht minder auf das Violinspiel ausüben. Die erneute Herausgabe einer nicht geringen Anzahl ihrer Schöpfungen bietet Jedem die Möglichkeit eines eingehenden Studiums.

Die Epoche der Geiger-Originale ist vorüber. Sie konnten nur zum Vorschein kommen, so lange Technik und Ausdrucksvermögen der Violine noch nicht zu voller Entwickelung gelangt waren. Jetzt liegt der Schwerpunkt der Kunst des Violinspieles darin, die Meisterwerke der Classiker in ihren verschiedenen Gattungen zu vollendeter, musikalisch schöner und charaktervoller Darstellung zu bringen. Und wer dies vermag, dem fällt die Siegespalme zu.

Digitized by Google

Violinschulen

von Mitte des 17. Jahrhunderts bis auf die Gegenwart.[1])

Abel, Louis, Violinschule. (1880.)

Alard, Delphin, École de Violon. (1815.)

Albayl'aîné, Méthode de Violon. (1791.)?

André, Joh. Anton, Anleitung zum Violinspielen. (1855.)

Baillot, Pierre Marie François, L'art du Violon, nouvelle Méthode. (1834.)

—— Méthode de Violon adoptée par le Conservatoire, avec Rode et Kreutzer. (1771—1842.) Die deutsche Übersetzung erschien 1814.

Barnbeck, Fr., Theoretisch-praktische Anleitung zum Violinspiel mit besonderer Rücksicht auf den Selbstunterricht. (Vor 1851.)

Bauer, Siegmund, Theorie und Praxis des Violinunterrichts. (1876.)

Bériot, Charles de, Méthode de Violon en trois parties. (1858.)

—— École transcendante du Violon. Annexe de la Méthode. (1867.)

Berr, Vollständige Violinschule für den Selbstunterricht als auch für den Massenunterricht an Studienanstalten ꝛc. (1880.)

Birgfeldt, C., Neue praktische Violinschule. (Vor 1844.)

Blied, Jacob, Elementar-Violinschule für Präparanden-Anstalten und Lehrer-Seminarien. (1875.)

Bornét l'aîné, Méthode de Violon et de Musique, etc. (1788.)

Braun, B., Violinschule für Anfänger und etwas Geübtere. (Vor 1851.)

Brähmig, H., Praktische Violinschule. (1862.)

Bruni, Anton Barthélemy, Nouvelle Méthode de Violon. (1784.)

Burg, R., Das Büchlein von der Geige, oder die Grundmaterialien des Violinspiels. (1864.)

Campagnoli, B., Méthode de Violon. (1823.)

Cartier, Jean Baptiste, L'art du Violon. (1798.)

Cohn, Praktische Violinschule. (1871.)

Corrette, Michel, L'art de se perfectionner dans le Violon etc. (1783.)

Dancla, J. B. C., Méthode élémentaire et progressive du Violon. (1855.)

David, Ferdinand, Violinschule. (1863).

---

1) Das obige Verzeichnis macht ebensowenig Anspruch auf Vollständigkeit, wie auf die durchgängige Richtigkeit der demselben hinzugefügten Jahreszahlen.

Digitized by Google

Demar, J. S., Nouvelle Méthode abrégée de Violon etc. (1808.)
Dominik, Fr., Neue theoretisch-praktische Violinschule in zwei Abtheilungen. (Vor 1844.)
Dont, J., Theoretische und praktische Beiträge zur Ergänzung der Violinschulen und zur Erleichterung des Unterrichts. (1881.)
Eichberg, Jules, Nouvelle Méthode pratique et abrégée de Violon. (1858.)
Eckhardt, Praktischer Unterricht zur Erlernung der Violine. (Vor 1844.)
Fenkner, J. A., Anweisung zum Violinspielen. (1803.)
Flade, Oswald, Elementar-Violinschule. (1872.)
Fraatz, Materialien für den Violinunterricht. (1877.)
Fröhlich, Violinschule. (Vor 1844.)
Galeazzi, Francesco, Elementi teoretico-pratici di musica, con un saggio sopra l'arte di suonare il Violino etc. (1791.)
Gebauer, M. J., Principes élémentaires de la Musique, Positions et Gammes. (Vor 1844.)
Geminiani, Francesco, The art on playing the violin etc. (1740.)
Grünwald, Adolph, Finger- und Streichübungen. (Vor 1844.)
Guhr, C., Über Paganini's Kunst, die Violine zu spielen. Anhang zu jeder Violinschule. (Vor 1844.)
Guichard, École de Violon à l'usage du Conservatoire. (Vor 1851.)
Hamel, E., Neue praktische Violinschule. (1870.)
Heinze und Kothe, Theoretisch-praktische Violinschule für den Violinunterricht. (1873.)
Henning, Carl, Praktische Violinschule. (Vor 1851.)
Hering, Carl, Elementar-Violinschule. (1810).
„ Elementar-Violinschule und Elementar-Etüden. (1857.)
„ Methodischer Leitfaden für Violinlehrer; zu seiner Elementar-Violinschule. (1857.)
Hermann, Friedrich, Violinschule. (1879.)
Herrmann, Gottfried, Theoretisch-praktische Elementar-Vorschule. (1879.)
Hertrich, Vorschule für den Violinunterricht. (1880.)
Hiebsch, Leitfaden für den Violinunterricht, zunächst an Seminarien. (1880.)
Hiller, Joh. Adam, Anweisung zum Violinspielen. (1792.)
Hofmann, Richard, Violinschule. Theoretisch-praktischer Lehrgang zur Erlernung des Violinspiels. (1881.)
Hohmann, C. H., Praktische Violinschule. (Vor 1851.)
Hoppe, W., Der erste Unterricht im Violinspiel, besonders für Präparanden-Anstalten und Seminarien. (1860.)
Huber, Carl, Neue theoretisch-praktische Violinschule. (1875.)
Kadleček, L. H., Theoretisch-praktische Violinschule für Lehrende und Lernende. (1867.)
Kastner, G., Elementar-Violinschule. (Vor 1846.)

Digitized by Google

Kayſer, H. E., Neueſte Methode des Violinſpiels. (1867.)
Kewitſch, Theodor, Elementar-Vorſchule für Schulamtspräparanden und Seminariſten. (1880.)
Kindſcher, Louis, Elementar-Unterricht für Violinſpieler. (Vor 1844.)
Koch, Guſtav, Kleine praktiſche Violinſchule. (1881.)
Köhler, Pius, Praktiſcher Leitfaden für den Violinunterricht ꝛc. (1875.)
Lehmann, J. G., Theoretiſch-praktiſche Elementar-Violinſchule. (1878.)
Léonard, H., Gymnaſtik des Violinſpielers. (1861.)
Linnarz, Rob., Praktiſche Violinſchule. (1882.)
Löhlein, Georg, Anweiſung zum Violinſpielen ꝛc. (1774.)
Lorenziti, Bernardo, Principes ou nouvelle méthode pour apprendre facilement à jouer du Violon. (Vor 1844.)
Magerſtädt, F., Praktiſche Violinſchule. (1863.)
Malát, Jan, Theoretiſch-praktiſche Violinſchule mit böhmiſchem Text. (1882.)
Mazas, J. Féréol, Méthode de Violon. (Vor 1844.)
Meerts, L. J., Elementarſchule für Violine mit Begleitung einer zweiten Violine. (1859.)
Meilhan, P. C., Die Schule der Geläufigkeit. (Vor 1844.)
Mettner, C., Praktiſche Violinſchule. 1. Curſus. (1858.) 2. Curſus. (1859.)
Meyer, L., Schule der dritten Lage für die Violine. (1858.)
Michaelis, F., Praktiſche Violinſchule. (Vor 1844.)
Mollenhauer, Ed., Praktiſcher Lehrgang für die Violine. (1866.)
Montéclair, Michel Pignolet de, Méthode pour apprendre à jouer du Violon. (1720.)
Mozart, Leopold, Verſuch einer gründlichen Violinſchule. (1756.)
Müller, W. A., Der erſte Lehrer im Violinſpielen. (1866.)
Nejedly, Roman, Praktiſche Violinſchule für Anfänger. (1881.)
Oberhoffer, H., Der erſte Unterricht im Violinſpiel mit beſonderer Rückſicht auf den Unterricht in Präparandenanſtalten und Seminarien. (1874.)
Panofka, Henri, Méthode de Violon pratique. (1807.)
Paſtou, Étienne Jean Baptiſte, Méthode pour le Violon. (1836.)
Püſchel, Jul., Elementar-Violinſchule. (1857.)
Rehbaum, Th., Elementar-Violinſchule. (1873.)
Reichelt, G., Fingergeige für den elementaren Violinunterricht. (1867.)
Ries, Hubert, Violinſchule für den Unterricht. (1842.)
Sattler, H., Chor-Violinſchule, zunächſt für Präparanden-Anſtalten ꝛc. (1863.)
Schiedermayer, Theoretiſch-praktiſche Violinſchule. (Vor 1844.)
Schletterer, H. M., Erſter Unterricht im Violinſpielen. (1856.)
Schön, Moritz, Praktiſcher Lehrgang für den Violinunterricht. (Vor 1851.)
Schröder, Hermann, Preis-Violinſchule für Lehrerſeminarien ꝛc. (1880.)
Schubert, Louis, Violinſchule nach modernen Principien. (1882.)
Schultz, Auguſt, Praktiſche Violinſchule. (1879.)

Digitized by Google

Schweigl, Ignaz, Grundlehre der Violine. (1785.)

Sering, F. W., Elementar-Violinſchule, beſonders für Präparandenanſtalten ꝛc. (1857.)

Simpſon, Chriſtopher, Instructions for the Treble-Violin etc. (1660.)

(Der vollſtändige Titel dieſes zugleich für die Viola beſtimmten Werkes findet ſich S. 92. d. Bl.)

Singer und Seifritz, Große theoretiſch-praktiſche Violinſchule. (1881.) (Noch nicht vollſtändig erſchienen.)

Solle, Fr., Praktiſche Violinſchule. (Vor 1851.)

Spohr, Louis, Violinſchule in drei Abtheilungen. (1831.)

Stein, F., Der erſte Unterricht im Violinſpiel. (Vor 1851.)

Straub, C. G., Kurze Anleitung zum Violinſpielen für Lehrer und Lernende. (Vor 1844.)

Teſſarini, Carlo, Nouvelle Méthode pour apprendre par théorie dans un mois de temps a jouer du Violon. (1762.)

Tiſchler, Ignaz, Methodiſche Violinſchule. (1862.)

Tonelli, Metodo completo per il Violino. (Vor 1844.)

Urban, H., Theoretiſch praktiſche Elementar-Violinſchule. (1881.)

Volkmar, A. B. W., Violinſchule. (Vor 1844.)

Waldenfeld, v., Kleine Violinſchule beim erſten Unterricht. (Vor 1844.)

Wälder, G., Violinſchule zum eigentlichen Hausgebrauch, oder zum Unterricht für Zöglinge für Stadt und Land. (1856.)

Wanski, Joh. Nepomuk, Grande Méthode de Violon. } (Vor 1844.)
" " Petite Méthode de Violon. }

Weiß, Jul., Praktiſche Violinſchule. Bd. I. (1856.)

(Iſt weiter fortgeſetzt worden.

Wichtl, G., Praktiſche Violinſchule. (Vor 1851.)

Wittich, Ed., Grundlehre, Anleitung zum Violinſpiel für Lehramts-Candidaten der Volksſchulen. (1865.)

Witting, L., Violinſchule. (1880.)

Wohlfarth, H., Schule der Anfänger im Violinſpiel. (Vor 1844.)

Wöhning, Elementar-Violinſchule, zunächſt für Präparandenanſtalten ꝛc. (1879.)

Woldemar, Grande Méthode de Violon. (1750—1816.)

Wolgaſt, Th. A., Praktiſche Violinſchule für die erſten Anfänger nach einer zweckmäßigen Methode. (1860.)

Wranitzky, Anton, Méthode de Violon. (1761—1819.)

Wranitzky, Paul, Violinfondament, oder kurzgefaßte Violinſchule. (1756 bis 1808.

Zimmer, Fr., Praktiſche Violinſchule für Seminarpräparanden und Seminariſten. (1879.)

Zimmermann, C. F. A., Praktiſche Violinſchule, 1. Aufl. vor 1844; zweite verbeſſerte, und von Franz Schubert vollendete Ausgabe. (Vor 1851.)

Digitized by Google

Anmerkungen.

Durch ein Verſehen iſt der Violinſpieler Eligio Celeſtino zweimal, nämlich S. 173 und S. 175 erwähnt worden.

S. 55 d. Bl. iſt geſagt worden, Carlo Farina ſcheine der erſte Tonſetzer geweſen zu ſein, welcher im Anſchluß an Giovanni Gabrieli Sonatenſätze geſchrieben habe. Doch ließ der Brescianer Tonſetzer Francesco Turini, wie aus dem von E. Bohn verfaßten und gegen Ende 1882 veröffentlichten Katalog der in den Breslauer Bibliotheken aufbewahrten Inſtrumentalcompoſitionen des 16. und 17. Jahrhundert hervorgeht, bereits 1624, alſo zwei Jahre früher als Farina, einige Sonatenſätze drucken. Indeſſen gehören Farina's Sonaten jedenfalls zu den frühesten Tongebilden dieſer Gattung nach Gabrieli's Vorgange.

Digitized by Google

Namen- und Sachregiſter.

Abel, Leop. Aug. 232.
Abel, Louis 426.
Abrams 515.
Adelburg, Aug. v. 438.
Agricola, Joh. Friedr. 221.
Agricola, Martin 8. 13.
Alard, Delphin 484.
Albani, Matthias (Violinb.) 34.
—— Paolo » 31.
Alberghi 145.
Alberti, Giuſ. Matteo 101.
—— Pietro 101.
Albicaſtro (Weißenburg) 213.
Albinoni, Tommaſo 104.
Alday l'ainé 334.
—— le jeune 334.
Allemande, die 68.
Allgemeine muſ. Ztg. (Leipziger) 35. 152. 157. 158. 161. 170. 186. 188. 246. 285. 339. 340. 345. 352. 459.
Amati, Andreas (Violinbauer) 22. 23.
—— Antonio » 23.
—— Hieronymus » 23.
—— Hieronymus » 24.
—— Nicolaus » 23.
Anet, Baptiſte 307.
Arditi, Luigi 393.
Armingaud, J. 487.
Artot, Alexandre 497.
Aſhley, Général 512.
Aubert, Jacques 318.
Auer, Leopold 455.

Bach, Friedemann 221.
—— Joh. Seb. 106. 194. 207.
—— Phil. Eman. 65. 221.
Bachmann, Anton (Violinb.) 36.
Balbi, Melchiore 133.
Baillot, Pierre 161. 345. 348 ff.
Baltzar, Thomas 197.
Baniſter, John 506.
Baranowski, Kazimir 535.
Barbella, Emanuele 140.
Barcewicz, Stanislaus 537.
Bargheer, Carl } Gebrüder, 435.
—— Guſtav }
Baron (Lautenſpieler) 17.
Barrière, Joh. Etienne 313.
Barth, Richard 448.
Barthelemon, Hippolyte 325.
Baſſani, Giov. Battiſta 65. 69.
Baudron 323.
Bäumel 277.
Bazzini, Antonio 390.
Becker, Jean 468.
Beethoven, L. van 235. 269. 345. 459.
Bennett, Sterndale 511.
Bennewitz, Anton 526.
Benda, Carl Hermann 228.
—— Ernſt Friedr. Joh. 228.
—— Franz 106. 149. 221.
—— Friedr. Wilh. 228.
—— Georg 227.
—— Johann 228.
—— Joſeph 228.
Bente, Matteo (Violinb.) 22.
Bergonzi, Carlo (Violinb.) 31.
Berliner Muſikztg. 161. 190.
—— muſ. Wochenbl. v. 1791, 245.
Bériot, Charles de 490 ff.
Berlioz, Hector 380.
Bernadel, Seb. Phil. (Violinb.) 41.
Berthaume, Iſidore 331.
Berwald, Joh. Friedr. 518.
Berzon, Carl 542.
Bianchi, Francesco 393.
Biber, Franz Heinr. 203.
Biernacki 538.
Bini, Pasqualini 140.
Birckenſtock, Joh. Adam 210.

Bitti, Martinello 115.
Blagrove, Henry 513.
Blankenſee, Julius 451.
Blaſius, Matthieu Fréderic 333.
Bliesener, Johann 283.
Blondeau, Pierre 487.
Blume, Joſeph 272.
Boccherini, Luigi 142. 155.
Bodini, Sebaſt. 175.
Bodinus, Joh. Aug. 231.
Böhm, Joſeph 439.
—— Iwan, 222.
Bohrer, Anton 400.
Boivin, Claude (Violinb.) 41.
Bonporti, Francesco 113.
Boquay (Violinb.) 41.
Borghi 157.
Bornet, l'ainé 354.
Borra 157.
Bott, Jean 433.
Boucher, Alex. Jean 327 f.
Bouſſu (Violinb.) 44.
Branche, Charles Ant. 320.
Brando (franz. Branle) 68.
Braſſin, Gerhard 431.
Bredal, J. F. 517.
Bridgetower 512.
Britton, John 199. 507.
Brodsky, Adolph 540.
Brown 515.
Brüderſchaft von St. Nicolai 195.
Bruni, Ant. Bartol. 154.
Budiani (Violinb.) 22.
Bull, Ole 519 f.
Buonamente, Giov. Battiſta 60. 64.
Burney, Charles 87. 89. 91. 97. 99. 101. 102. 128. 147. 172. 198. 199. 219. 220. 226. 253. 303.

Cadenz, die 183.
Caldara, Antonio 103.
Calderara, Mauro 156.
Cambini, Giov. Giuſ. 174.
Campagnoli, Bartolomeo 177.
Canavaſſo, Giuſ. 172.
Cannabich, Carl 214.
—— Chriſtian 239.
Canzone, die 50. 56. 63.
Capriccio ſtravagante 57.
Capron 324.
Capuzzi, Giuſeppe Ant. 145.
Carbonelli, Steffano 98.
Cariſſimi, Giacomo 48.
Carl Albrecht, Kurfürſt von Bayern 251.
Carl Theodor, Kurfürſt v. d. Pfalz 236.
Carl Wilhelm, Herzog v. Braunſchweig 276. 404.
Carminati 145.
Carrodus, John 514.
Cartier, Jean Baptiſte 115. 141. 143. 144. 150. 151. 162. 174. 309. 318. 320. 324. 331. 335.
Caſtrucci, Pietro (Proſpero) 97 f.
Celeſtino, Elegio 173.
Celognetti 166.
Chanot, François (Violinb.) 42. 44.
Cherubini, Luigi 163. 480.
Chiabran, Francesco 150.
Ciampi, Francesco 172.
Claudius, Matthias 188.
Clavier, das 32. 47.
Clagg, John 511.
Clement, Franz 458.
Clementi, Muzio 162.
Coenen, Franz 502.
Colonne 488.
Colyns, Jean Baptiſte 499.
Combles, de (Violinb.) 44.
Conforti, Antonio 154.
Confrérie de St. Julien 290 f. 297. 300.
Conſervatorien in Venedig 112.
Conſtantin, L. 294.
Conti, Giacomo 180.
Corelli, Archangelo 48. 65. 75 ff. 207. 209.
Cornet, das 19. 49.
Corrente, die 68.
Corrette, Michel 304.
Coſimi, Nicolo 100.
Courvoiſier, Carl 446.
Couſſemaker, Charles 13.
Cramer's Magazin 116.
Cramer, Wilhelm 148. 231. 243.
Cröner, Franz Carl 252.
—— Johann Nepomuk 252.
—— Joſeph 252.
Crescentini, Girolamo 365.
Crotch, William 505.
Crotch 515.
Crwth 8.
Cſillag, Hermann 543.
Cupis, François de Camargo 358.
Cuvillon, Jean Baptiſte 482.
Czarth (Zarth), Georg 224. 523.

Dall' Occa, Vittoria 177.
Dall' Ocha 177.

Digitized by Google

Dalloglio, Domenico 144.
Damrosch, Leopold 421.
Dangremont, M. 500.
Danner, Christian 274.
Dardelli, Pietro (Violamacher) 17.
Dauvergne, Antoine 319.
David, Ferdinand 387. 421 ff.
De Ahna, Heinrich 438.
Decke 426.
Degen, Heinr. Christoph 271.
Demachi, Giuseppe 174.
Demar 277.
Despues (Violinb.) 41.
De Val 210.
Dieter, Christ. Ludw. 280.
Diez, Fr. 12. 13. 15.
Distler, Joh. Georg 283.
Dittersdorf, Ditters v. 112. 143. 183. 190. 231. 266. 272.
Dodd, John (Bogenfabr.) 6.
Dont, Jacob 454.
Dreyschock, Raymund 458.
Dubourg, Matthieu 182. 511.
Dufour 403.
Dufresne, Ferd. 325.
Duiffoprugcar, Gaspard (Lauten- und Geigenb.) 17. 18.
—— Magnus (Lautenmacher) 17.
—— Ulrich » 17.
Dumanoir I. 295.
—— II. 296.
Dupont, Joseph 499.
Dupuis, Jacques 499.
Durand (Duranowski) 336. 370.
Duval, François 307.

Eberle, Ulrich (Violinb.) 36.
Eck, Franz 250. 405.
—— Joh. Friedr. 249.
Eichhorn, Gebrüder 467.
Eller, Louis 467.
Ernst, Franz Anton, Violinist und Violinb. 36. 274.
—— Heinr. Wilh. 453.
Esser, Michael, Ritter v. 278.
Eury (Bogenfabr.) 6.

Fahrende Leute, s. Spielleute.
Falco, Francesco 174.
Farina, Carlo 52 ff. 68. 108. 196. 200. 202.
Fasch, [illegible] Friedr. 221.
[illegible] Joh. 129. 132. 135.
[illegible]
[illegible]
Femy, François 478.
Ferni, Geschwister 392.
Ferrara, Bernardo 180.
Ferrari, Domenico 143. 267.
Festa, Gius. Maria 150.
Festing 507.
Fétis, François Jos. 3. 94. 97. 99. 118. 119. 127. 129. 152. 160. 185. 273. 324. 345. 347. 367. 481.
Fidel, die 9. 10.
Fidula 8.
Fiorelli 210.
Fiorillo, Federigo 179.
Fischer, Anton (Violinb.) 36.
Fischer 286.
Fischer, Johann 199. 205. 508.
Fisher 512.
Fleischbauer, F. 445.
Fodor, Joseph 233.
Fontaine, Antoine 478.
Fontana, Giambattista 59.
Francoeur, François 306.
—— Louis Joseph 307.
Fränzl, Ferdinand 231. 245 f.
—— Ignaz 244.
Friedel, Gebrüder 286.
Friedrich d. Große 219 f.
Frieman 538.
Friese, Franziska 426.
Friz, Caspar 151.
Fröhlich, Johannes Frederic 517.
Furchheim, Joh. Wilh. 196.
Fürstenau, Moritz 196. 214.

Gabrieli, Andrea 50. 52. 103.
—— Giovanni 48 ff. 52. 55. 56. 62. 103.
Gagliano, Alessandro (Violinb.) 31.
Gagliarde, die 68.
Galeazzi, Francesco 173.
Ganassi del Fontego 14.
Gand, Ch. François (Violinb.) 41.
Ganz, Leopold 467.
Garcin, Jules (Salomon) 485.
Garlandia, Joh. da 11.
Gaspard, da Salo (Violinb.) 21.
Gaviniés (Violinb.) 41.
—— Pierre 320 ff.
Gebot, Jean 360.
Geige, die 11. 13.
Geigenbau, s. Violinbau.
Geigenfabrikation, s. Violinfabrikation.
Geigerkönig, s. Pfeiferkönig.
Geminiani, Francesco 85. 89 ff. 162.

Digitized by Google

Gerber, Ernſt Ludwig 102. 104. 106. 108. 115. 119. 129. 131. 144. 146. 181. 185. 197. 203. 216. 217. 261. 273. 275. 278. 281. 345.
Gerbert, Abt 7.
Gerbini, Signora 158.
Gerle, Hans (Geigenmacher) 14.
Gervais, Pierre Noël 343.
Geiſenhof, Franz (Violinb.) 36.
Gewandhausconcert, Leipziger 395.
Ghebart, Giuſeppe 156.
Ghys, Joſephe 498.
Giardini, Felice 146. 162. 182. 507.
Gigue, die (Giga) 11. 13.
Giorgis, Giuſeppe 181.
Giovanni, Nicola de 392.
Gläſer, Franz 458.
Gluck, Chriſt. W. 194. 267. 303.
Godecharle, Eugène 359.
Goethe, Wolfg. v. 262.
Gompertz, Richard 451.
Goſſec, François Joſ. 312.
Grancino, Baptiſte / —— Giovanni / —— Paolo } (Violinb.) 31.
Graſſet, Jean Jacques 332.
Graun, Joh. Gottlieb 218. 220. 221.
Grimm, Baron 302.
Grimm, Gebr. 11. 12.
Gruber 286.
Grün, Jacob 456.
Grunwald, Julius 457.
Guadagnini, Joannes Baptiſte (Violinbauer) 31.
—— Lorenzo (Violinb.) 31.
Guarnerius, Andreas 29.
—— Giuſ. del Geſù 29.
—— Joſ. 29.
—— Pietro 29.
Guaſtarobba 145.
Guenée, Luc. 325.
Guenin, Marie Alex. 324.
Guérillot, Henri 331.
Guérin aîné 479.
Guerini 174.
Guerſan (Violinb.) 41.
Gubr, C. 382. 387.
Guignon, Gian Pietro 171. 298.
Guillemain 318.
Gulomy, J. C. 540.
Gyrowetz, Adalbert 266.

Haack, Carl 232.
Habeneck, François 479 f.
Habeneck, Corentin / —— Joſeph } Gebr. 482.
Haſner, Carl 437.
Halíř, Carl 528.
Hänſlein, Georg 447.
Händel, Georg Friedr. 82. 84. 194. 207.
Hanslick, Eduard 271. 402. 440.
Hartmann, Franz 432.
Hartmann, Joh. E. 516.
Haſſe, Joh. Adolph 220.
Haumann, Théodore 496.
Hauſer, Miska 438.
Haydn, Joſeph 65. 110. 165. 234. 265. 460.
Hebenſtreit, Pantaleon 212.
Heckmann, Robert 432.
Heermann, Hugo 470.
Hegar, Friedrich 431.
Hellmesberger, Georg / —— Georg / —— Joſeph / —— Joſeph } 454.
Helmholtz, Hermann 128.
Hermann, Friedrich 425.
Heß, Willie 452.
Hilf, Wolfgang 425.
Hiller, Ferdinand 150. 377. 380. 381.
—— Joh. Adam 108. 197. 212. 216. 220. 223. 225. 227.
Himmelſtoß, Richard 445.
Hogarth, William 98.
Holmes, Gebrüder 513.
Holländer, Guſtav 450.
Holzbogen 145. 253.
Hörlein, Carl Adam (Violinb.) 37.
Hubay, Jenö 544.
Hunger (Violinb.) 36.
Hunt, Carl 284.

Jackſon 515.
Jacobs, Peter (Violinb.) 44.
Jacobſen, Heinrich 449.
Jacobſohn, Simon 430.
Jacotot 492.
Jahn, Carl 446.
—— Otto 257. 422.
Janiſch, Anton 158. 278.
Janſa, Leopold 463.
Japha, Georg 429.
Jarnowick (Giornovichi) 160. 190.
Jauch (Violinb.) 36.
Imbault 323.
Joachim, Joſeph 439 ff.

Jomelli 147. 261.
Joſeph II., Kaiſer von Oeſterreich 189. 264.
Judenkünig, Hans 14.

Kalliwoda, Joh. Wenzeslaus 456. 524.
Kammel, Anton 145. 276.
Kennis, Guillaume 358.
Kerlino, Giovanni (Violenm.) 14. 17.
Kes, Willem 502.
Kieſewetter, Chriſt. 233.
—— Joh. 233.
Klopſtock 240.
Klotz, Egidius (Violinb.) 34.
—— Matthias » 34.
Kömpel, Auguſt 433.
Königslöw, Otto v. 437.
Kontski, Apollinari v. 535.
Körbitz, Chriſt. Heinr. 231.
Koeuppers, Jan (Violinb.) 44.
Kotek, Joſeph 540.
Krancovic 538.
Kreutzer, Johann 348.
—— Rudolph 185. 344 ff.
Krommer 266.
Kruſe, Johann 451.
Kudelski, Karl 465.
Kummer 452.
Kuniſch 403.

Labbé fils, Joſ. Barnabé 311.
Labarre, Louis de 337.
Lacroix 332.
Lada 538.
Lafleur (Vater u. Sohn), Bogenfabr. 6.
Lafont 377. 476.
Lahouſſaye, Pierre 124. 176. 314.
Lalande 133.
Lalo, Edouard 487.
Lamotte (Lametta), Franz 230. 279.
Lamoureux, Charles 487.
Laub, Ferdinand 457.
Laurenti, Barthol. Girolamo } 73.
—— Girolamo Nicolo }
Lauterbach, Johann 468.
Lavoix 11.
Leblanc 331.
Leclair, Ant. Rémy 311.
—— Jean Marie 309.
Le Duc aîné 323.
Leeb, J. Carl (Violinb.) 36.
Lefebre (Violinb.) 44.
Legrenzi, Giovanni 68.
Lem 517.
Lemböck, Gabriel (Violinb.) 36.
Lemierre 323.
Lemming 517.
Lenk, W. (Violinb.) 39.
Leo, Leonardo 140.
Léonard, Hubert 500.
Libon, Philippe 338.
Linarolli, Venturo (Violenm.) 17.
Linley, Thomas 142. 512.
Lipinski, Joſeph 132. 530 f.
Lipowsky 245. 254.
Lira, die 7.
Liſzt, Franz 428.
Locatelli, Pietro 94 ff. 162. 373.
Löblein, Georg 34. 197. 272.
Lolli (Lolly), Antonio 160. 181.
Lombardini-Sirmen, Maddalena 135. 145.
Lorenziti, Antonio } 332.
—— Bernardo }
Lotti, Antonio 48. 103.
Lotto, Iſidor 537.
Louis XVI., König v. Frankreich 289.
Lucheſi, Maria 142.
Ludwig, Joſeph 446.
Lulli (Lully), Jean Baptiſte 199. 289.
Lupot, François (Bogenfabr.) 6.
—— Nicolas (Violinb.) 41.
Lwoff, Alexis v. 539.

Madonis, Giovanni 101.
Maggini, Paolo (Violinb.) 22.
Mahler, Laux (Lucas), Lautenfabr. 16.
Maldere, Pierre van 359.
Malibran-Garcia, Maria 493.
Manfredi, Filippo 142.
Manfredini, Francesco 101.
Marcello, Gebrüder 103.
Marini, Biagio } 51.
—— Carlo Antonio }
Marſeillaiſe, die 327.
Marſick, Martin 500.
Martini, Padre 74.
Marx, A. B. 384.
Maſcitti, Michele 175.
Maſon 515.
Maſſart, Joſ. Lambert 498.
Maſzkowski, Raphael 537.
Matthäi, Auguſt 461.
Mattheeſ, Joſ. Wilh. 231.
Mattheis, Nicola } Vater u. Sohn 102.
—— —— }
Mattheſon 116. 212.
Maucourt, Louis Charles 333.
Maugars, André 300.

Maurin, Jean 483.
Maurer, Louis Wilh. 398.
Maximilian Joseph, Kurf. v. Bayern 252.
Mayseder, Joseph 436.
Mazas, Jacques 486.
Medard (Violinb.) 41.
Meerts, Lambert Jos. 497.
Melani, Pietro 452.
Mell, Davis 197.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 365. 396. 440. 465.
Meneghini (Tromba), Giulio 144.
Ménétriers 290 f.
Menuet, der 68.
Mersenne, Martin 287.
Merula, Tarquinio 63.
Merulo, Claudio 52.
Mestrino, Nicolo 163. 175.
Meyer, Waldemar 449.
Milanollo, Geschwister 391.
Mildner, Moriz 457.
Molino, Ludovico 154.
Molique, Bernhard 466.
Monasterio, Jesus 495.
Mondonville, Jean Jos. de 319.
Montagnana, Dom. (Violinb.) 31.
Montaigne 49.
Montanari, Francesco 101.
Monteclair 257.
Monteverde, Claudio 64.
Moralt, Jacob } 400.
—— Joh. Baptist }
—— Joseph 399.
Morella, Morgato (Violinb.) 17.
Mori, Francesco 171.
Moriani, Ant. (Violinb.) 22.
—— Giuseppe 142.
Morigi, Angiolo 145.
Moser 452.
Möser, Vater und Sohn 397.
Mossi, Giovanni 99.
Mozart, Leopold 92. 93. 113. 126. 254 ff. 276. 302. 509
—— Wolfgang 194. 302.
Müller, Carl 397.
—— Friedrich 235.
Musikpflege in Deutschland 193. 207. 212. 219. 236. 251. 260 ff. 264 ff. 271. 395. 401. 435.
—— in England 504.
—— in Frankreich und den Niederlanden 287 ff. 300 f. 317. 334. 357. 471 ff. 479. 488 f.
Musikpflege in Italien 47. 363.
—— in Skandinavien 515. 518. 519.
—— in Böhmen 523.
—— in Polen 528.
—— in Rußland 538.
—— in Ungarn 542.
Musin, Ovide 500.

Nachèz, Tivadar (Theodor Raschitz) 544.
Nardini, Pietro 141.
Naret-Koning, Joh. 431.
Navoigille, Guillaume Julien } 326.
—— Hubert }
Neri, Massimiliano 64. 68.
Neruda, Wilma 464.
Neuner (Violinb.) 40.
Riggell, Simpertus (Violinb.) 36.
Nazari 145.
Neferi, Giov. Battista 174.

Obermayer 145.
Oertling 398.
Oliver 515.
Olivieri, A. 155.
Ondricek, Franz 528.
Ornamentirkunst, die 51.
Otfried 7. 8.

Paganini, Nicolo 365 ff. 531.
Pagin, André Noël 313.
Pagni 145.
Paisible 323.
Palate, (Violinb.) 43.
Palestrina, Pierlugi da 48.
Parravicini, Signora 169.
Passacaglia, die 68.
Passamezo, der 68.
Pasta, Domenico } (Violinb.) 22.
—— Gaetano }
Paulli, H. 517.
Pavane, die 68.
Peccate, Dominique (Bogenfabr.) 6.
Pechaczek, Franz 525.
Pepusch, Joh. Chr. 85.
Persuis, Louis 333.
Pesch, 231. 275.
Petit 145.
Petri, Henri 503.
Peyreville, Jean Marie de 478.
Pfeifferkönig, der 195.
Piani (Desplanes) 308.
Piantanida, Giov. 172.
Pichl, Wenzeslaus 272.
Pickel 426.

Pieltain, Dieu-Donné 359.
Pierray (Violinb.) 41.
Pilet (Violinb.) 41.
Pinelli 393.
Pinto 393.
—— Thomas } 514.
—— Georg }
Pisendel, Joh. Georg 117. 215 f.
Pisko 128.
Pistocchi, Francesco 216.
Pitscher, Ludwig 231.
Pixis, Friedr. Wilh. 248.
—— Theodor 458.
Plancken, Charles van der 495.
Pohl, C. F. 112. 147. 149. 244. 458. 506.
Pollani 142.
Polledro, Giambattista 156.
Porpora, Nicolo 132.
Pott, August 421.
Prätorius, Michael 8. 16.
Praupner, Wenzeslaus 524.
Prume, François 499.
Puccini, Angelo 173.
Pugnani, Gaetano 151 f.
Puppo, Giuseppe 175.

Quagliati, Paolo 51.
Quanz, Joachim 102. 106. 108. 123. 213. 221. 224.

Raab, Ernst Heinr. } 232.
—— Leopold Friedr. }
Radicati, Felice de 155.
Raimondi, Ignazio 140.
Ramnitz, C. W. 232.
Ranstler, (Violinb.) 40.
Rappoldi, Eduard 455.
Rasumowsky, Fürst 269.
Ravenscroft 86.
Rebel 304.
Rebel 305.
Rebec, das 8.
Rebicek, Joseph 526.
Regli 147. 154. 155. 167. 171. 371. 375.
Rehfeldt 398.
Reichardt, Joh. Friedr. 170. 190. 218. 221. 228. 250. 275.
Reményi (Hoffmann), Eduard 542.
Remieu 127.
Remmers, Johann 465.
Reuschel 277.
Richards 515.
Riechers, August (Violinb.) 38.
Ries, Hubert 420.
Rietz, Eduard 464.
Robberechts, André 497.
Robineau, Alex. l'abbé 323.
Rode, Pierre 160. 185. 338 ff. 407.
Rochlitz, Joh. Friedr. 281. 406.
Roi des Ménétriers 195. 292.
Roi des Violons s. Roi des Ménétriers.
Rolla, Alessandro 180. 374.
—— Antonio 180.
Romani, Ludovico 158.
Romberg, Andreas 281.
Rombouts, Peter (Violinb.) 44.
Röntgen, Engelbert 429.
Rore, Cyprian de 103.
Rosa, Carl 431.
Rossi, Marcello 471.
Rossini, Giacchino 150. 364. 377. 381.
Rottenbrouk, (Violinb.) 44.
Rousseau, J. J. 127. 301.
Rovelli, Pietro 390.
Ruggeri, Francesco
—— Giacinto
—— Giov. Battista } (Violinb.) 31.
—— Pietro
—— Vincenzio
Rust, Friedr. Wilh. 232.

Saint Paul (Violinb.) 41.
Sainton, Prosper 483.
Saitenfabrikation, die 31. 35.
Salieri, Antonio 402.
Salomon 165. 226. 234 f.
Sarasate, Pablo de 485.
Sauret, Emile 495.
Savart, (Violinb.) 44.
Sawitzki, Nikolaus (Violinb.) 36.
Scarlatti, Alessandro 48. 87.
—— Domenico 65.
Schall, Claus 516.
Scheller, Jacob 281.
Schick, Ernst 280.
Schindler, Anton 269. 478. 480.
Schiever 452.
Schmitt, Lorenz 276.
Schnittelbach.
Schnitzler, Isidor 503.
Schonger (Violinb.) 36.
Schön, Moritz 421.
Schradieck, Henry 430.
Schubart, 141. 143. 172. 187. 225. 236. 237. 239 ff. 245. 251. 253. 260 f. 278 f. 286. 314.

Schubert, Franz 467.
Schumann, Rob. 381. 464.
Schuppenzigh, Ignaz 268.
Schütz, Heinrich 193.
Schweigl, Ignaz 278.
Schweitzer, Joh. (Violinb.) 36.
Seidel, Ferdinand 272.
Seidler, Ferd. Aug. 398.
Seifrig, Max 400.
Seitz, Fritz 462.
Senaillé, Jean Baptiſte 308.
Seraphin, Santo (Violinb.) 31.
Serre 127.
Servaczynski, Stanislaus 535.
Shaw 515.
Shield 515.
Shinner, Miß 452.
Siefert, Heinrich (Violinb.) 37.
Simpſon, Chriſtopher 92. 505.
Singer, Edmund 455.
Sivori, Ernesto 388.
Skaliţky, Ernſt 527.
Slavjk, Joſeph 525.
Smart 515.
Smith 515.
Snel, Joſeph 496.
Snoeck, (Violinb.) 44.
Soldat, Marie 451.
Somis, Giov. Battiſta 88. 146. 309.
Sonata da camera 67.
Sonata da chieſa 66.
Sonate, die 50. 55. 63. 64 f. 80. 206.
Sonntag, Henriette 427.
Sozzi, Francesco 142.
Spielleute (Fahrende Leute) 194.
Spohr, Louis 110. 112. 150. 162. 170. 178. 185. 233. 247. 249. 250. 263. 281. 328. 341. 347. 352. 365. 383. 387. 401. 402 ff. 460. 474. 519.
St. Georges, Chev. de 311.
St. Lubin, Léon de 420.
Staab, Caspar 275.
Stade, Franz 274.
Stadlmann, Daniel (Violinb.) 36.
Stadtpfeiferei, die 196. 212.
Stainer, Jacob (Violinb.) 34.
Stamitz, Anton } 238.
—— Carl }
—— Joh. Carl 237.
Stieble, Adolph 448.
Sterioni, Laurentio (Violinb.) 31.
Stradivarius, Antonio 24.
Stradivarius, Francesco 29.
Stradivarius, Omobono 29.
Straus, Ludwig 455.
—— Joſeph 437.
Strinaſacchi, Regina 113.
Strungk, Nicolaus Adam 208.
Struß, Fritz 447.
Sütterlin, Friedrich (Violinb.) 39.

Taborowski, Stanislas 536.
Tarade 325.
Tartini, Giuſeppe 65. 114. 120 ff. 207. 221. 315.
Taylor 515.
Täglichsbeck, Thomas 400.
Teſſarini, Carlo 99.
Teſtator (Violenm.) 17.
Teſtori, Carlo Giuſ. (Violinb.) 31.
Thurn und Taxis, Graf 127. 130. 145.
Tinti, Salvatore 173.
Tietz, Aug. Ferd. 283.
Tubbs, J. (Bogenfabr.) 6.
Toeschi, Carlo Giuſ. 172.
Toeschi, Carlo Battiſta } 173.
Toeschi, Giov. Teodoro }
Toſte, Waldemar 517.
Torelli, Giuſeppe 70. 216.
Touchemoulin, Joſeph 313.
—— 314.
Tourte, François (Bogenfabr.) 5.
Travenol, Louis 318.
Traverſa, Gioachino 157.
Treu (Fedele), Daniel Theophil 209.
Trombini, Ceſare 393.
Trumſcheidt, das 8.
Tua, Teresina 394.
Türke 268.

Uccellini, D. Marco 63. 198.
Ulrich 461.
Urban, Chriſtian 462.

Vaccari, Francesco 142.
Vachon, Pierre 312.
Vai, Gaetano 156. 180.
Valentini, Giuſeppe 114.
Valetti, Francesco Ant. 122. 125. 126.
Vauchel, Joſeph (Violinb.) 37.
Veltrini, (Violenm.) 17.
Veracini, Antonio 73. 114.
—— Francesco Maria 114. 115.
Verdiguier, Jean 323.
Véron (Violinb.) 41.

Vidal, Jean Joſ. 478.
—— A. 20. 289. 300.
Vieuxtemps, Henri 493 f.
Viola, die 15. 16. 19.
Violinbau, der 32.
Violinbogen, der 4 f.
Violinconcert, das 70. 81. 106. 551.
Violine, die 16. 19 f.
Violinfabrikation, die 34.
Violons, les vingt-quatre du roi. 288. 290.
Viotti, Giov. Battiſta 158 ff. 185. 192. 248. 492.
Virdung, Sebaſtian 8. 13.
Virtuoſenthum, das 94. 181.
Visconti, Gaspare 102.
Vitali, Giov. Battiſta 69.
—— Tommaſo 72.
Vivaldi, Giov. Battiſta 111.
—— Antonio 104 ff.
Voirin, F. N. (Bogenfabr.) 6.
Volta, die 68.
Volumier, Baptiſte 210. 217. 358.
Vuillaume (Violinb.) 41.
—— J. B. (Violinb.) 42.

Walter, Bruno } 470.
—— Joſeph }
Walther, Joh. Jacob 108. 199. 204.
Wanski, Joh. Nep. 529.
Weber, G. M. v. 214. 410.
Weber, Miroslav 527.
Wehrle 426.
Weichſel, Carl 515.
Weſtboff, Joh. Paul 205.
Werſchall, Frederik 517.
Wiener Muſikzeitung (1817—1821), 171. 328. 351. 390. 460. 535.
Wieniawski, Henry 536.
Wilhelmj, Auguſt 426 ff.
Willaert, Adrian 103.
Winterfeld, Carl v. 64.
Wipplinger, Paul 467.
Wittbalm, Leopold (Violinb.) 36.
Woldemar, (Michel) 315.
Wolff, Heinrich 437.
Wranitzky, Anton 266. 268.
—— Paul 265.

Yaniewicz, Felix 530.

Zahn, Hugo 425.
Zanetti, Peregrino (Violenm.) 17.
—— Peregrino (Violinb.) 22.
Zani, Andrea 172.
Zimmermann, Aug. 398.

Digitized by G